BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XVI - NUMERO 5 - MAGGIO 1955

Sommario

Disegni di Sergio Agostini

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XVI - NUMERO 5 - MAGGIO 1955

Il tema religioso nel film

Estremamente lontana, nello spirito piú che nel tempo, è l'età in cui appariva incrollabile la fiducia negli ideali, nell'ordine razionale del procedere storico, nel progresso; fattori che avrebbero portato l'uomo oltre ogni dubbio.

La religione veniva allora abbassata alla funzione di un mito suggestivo. Anche chi credeva nella verità, appariva malsicuro; non riversava le proprie preoccupazioni morali nella pagina artistica, se artista, critica, se critico, filosofica, se pensatore. L'uomo di cultura credeva solo nella storia, in una divinità benefica che avrebbe dovuto aiutare, piegare gli errori al bene, educare, sospingere avanti.

Una tale atmosfera, di fiducia completa nello storicismo, domina la fine dell'ottocento e l'inizio del novecento.

Le guerre, le rivoluzioni, gli odi che si sono susseguiti hanno dimostrato la inutilità, il vuoto nascosto sotto l'illusione, il persistere d'elementi oscuri e tortuosi.

I piú, contro la verità amara delle vicende, continuarono a portare sul volto la maschera sorridente dell'ottimismo infondato — e continuano ancora —, ma i piú sensibili, gli artisti, uomini in dialogo con la società, mutarono faccia e movenze. Non finsero una fiducia che non possedevano. Non diedero una immagine che non corrispondeva alle loro credenze. Abbandonarono, nelle loro rappresentazioni, l' armonica figura dell' uomo, distruggendo il linguaggio formale, lasciandosi andare ad una macabra danza.

La disumanità, con un aggrovigliarsi di luci, di colori, di parole contorte, dominò l'arte. Ne fu l'unica padrona. Gli scrittori evidenziarono la miseria morale, riscontrandola da per tutto, anche dove era assente. Disonorarono la specie umana, guardandola con durezza estrema, mai nelle prospettive della compren-

sione e della pietà. Né seppero, come altri di tempi passati, unire la polemica ad una pacatezza espressiva, stemperare e raffreddare la materia infuocata in un riposo di forma, in un indugio di fantasia e di scrittura.

E, questi, furono i piú pronti, i piú impegnati, ché altri nascosero i problemi che urgevano in divertimenti, in favole, lievi ed inutili.

Era naturale che un pessimismo sordo e opaco seguisse ad un ottimismo illimitato. E si guardasse alla storia, ormai, come a una tragedia. Ma non si poteva continuare al limite della crisi, in una fredda, gelida « terra di nessuno ».

Gli artisti lo capirono, gli stessi che erano stati i primi ad evidenziare la frattura. Compresero che solo tornando all'uomo, solo ritrovando fiducia nei valori dell'umanità, il mondo avrebbe cessato di essere assurdo.

L'ermetismo poetico rappresenta una reazione alla disumanità, racchiusa, ancora, nei limiti del monologo interiore, della pura consumazione spirituale, dentro un orizzonte solipsistico.

« *Forse il cuore ci resta, forse il cuore* » cantava Quasimodo.

Il realismo del dopoguerra, che pervade gran parte della cultura attuale, con un soffio fresco e pulito, allarga la reazione dal poeta isolato, avvolto ancora nell'indecisione e nella perplessità, a tutta la comunità.

Il persistere e il rafforzarsi dei sentimenti umani mostra, nell'interno, un aggrovigliarsi dei sentimenti religiosi. Spesso questi si sono rassodati in opere scabre, coraggiose, ricche di valori poetici. E per la prima volta, nella storia del cinema, appare un ricco filone di film, che svolgono poeticamente il tema religioso. Film coraggiosi, ardui, che non si fermano di fronte ad alcun problema, che scandagliano i « nidi di vipere » fino in fondo, ricercando la verità dovunque si trova, anche se il cammino porta a dubbi, a posizioni apparentemente pericolose ed ambigue.

« *Ci sono dei capi della Chiesa* » scriveva Graham Greene « *che considerano la letteratura come un complesso di mezzi per raggiungere il fine dell'edificazione. Questo fine può essere della piú alta importanza, di una importanza assai maggiore di quella della letteratura stessa; ma essa appartiene ad un mondo differente. La letteratura* (*e il cinema come arte*) *non ha niente a che fare con l'edificazione* », perché rappresenta una morale limitata, la visione personale dell'autore.

Ma questi, aderendo ad una fede, liberamente scelta, porta nella sua visione, nella sua polemica umana una interpretazione cristiana.

Far del cinema religioso, senza fare del cinema agiografico.
Se continua ad esprimersi, se continua, facendo forza a se stesso, a trovare la forza di comunicare con gli altri, è proprio perché ha fiducia in qualcosa. In qualcosa che è dentro di lui, e in quello che è fuori e sopra di lui.

Il tema religioso nel film francese

La passion de Jeanne d'Arc (Giovanna d'Arco, 1927) è il primo film della storia del cinema in cui il motivo religioso, liberandosi da ogni ingenuità, raggiunga la dignità dell'arte. I motivi che sono svolti nell'opera, piú o meno, avrebbero potuto essere di scrittori francesi. Non splendono per originalità, non si distaccano dall'atmosfera culturale, leggermente nervosa, del cattolicesimo francese, anzi vi aderiscono fermamente; ma il distacco tra il film di Dreyer ed il cinema, che svolge temi religiosi, nel periodo, è tale che *Giovanna d'Arco* sembra un'apparizione improvvisa. I contemporanei di Dreyer scoprivano il senso dell'arte cinematografica; egli la conquista interamente.

Dimenticando quasi completamente se stesso, per vivere solo della creatura, a cui dà vita, e dimostrando, quindi, di possedere interamente la caratteristica del creatore di personaggi, crea un film d'ampie dimensioni.

Il suo è il dramma di Giovanna, non una confessione, una proiezione di proprie idee e di propri sentimenti nella parabola della santa; per questo la ritrova nella luce del tempo in cui visse, attaccata alla terra materna, conscia del bisogno della pace per il riaffiorare dei principi cristiani. Il personaggio viene fuori delineato da una coscienza originale e sicura. Giovanna « *era una vera figlia della terra, una contadina positiva e tenace, che prendeva gran signori, e re, e prelati, per quello che erano, senza lasciarsene abbagliare e senza snobismo e li pesava subito quanto valevano, uno per uno. Sapeva conquistare gli animi con la dolcezza, scuoterli con l'energia, parlar soave e parlar tagliente. Era una dominatrice nata. Ma non bisogna dimenticare una cosa, un particolare di gran peso: era una ragazza non ancora ventenne. Perciò ella fu vittoriosa soltanto in quelle imprese che erano veramente semplici, e non richiedevano altro che forza, prontezza e decisione, come l'incoronazione di Orléans. La mancanza di studi la pose in condizione di inferiorità, quando ebbe di fronte*

la complicata struttura artificiale delle grandi istituzioni ecclesiastiche e civili del Medio Evo ». [1].

Durante il processo che l'oppose ai giudici, in un drammatico dialogo, il personaggio si perfeziona; sulla giusta definizione storicista si sovrappone l'indicazione poetica. L'indole di Giovanna rimane uguale, piena di slanci e di grida, di pudori e di chiarezza; è il colorito dell'anima sua che muta. I toni secchi impallidiscono, e il volto risplende di luce nuova. Dreyer si abbandona ai valori luministici e pittorici, sempre in funzione del personaggio, e poiché il film esprime la parabola di una santa verso l'Assoluto, la luce si purifica raggiungendo, a volte, toni di abbacinante limpidezza. L'immagine si carica della tensione interiore dei protagonisti del processo. Ai volti austeri, duri, inflessibili, ciechi nella credenza di essere nel giusto, dei giudici, il regista fa seguire il volto candido, dolce, terso di Giovanna; ai toni bigi, oscuri dell'immagine tengono dietro altri di chiarezza tersa. La contrapposizione evidenzia il nucleo del film che esprime il dramma « *della giovinezza e dell'innocenza alle prese con la passione politica e con l'opportunistica sicurezza teologica e giuridica di alcuni preti* ». Il contenuto si anima in scene d'arioso senso pittorico, in inquadrature stupende, tra cui famose quelle che presentano « *lo sguardo sognante di Giovanna sul ciuffo di margherite, il suo gesto di richiamo alla giustizia davanti ai carnefici, l'eespressione quando è incoronata di paglia* » [2], la comunione, dove il viso luminoso richiama, per contrapposizione, il ricordo dell'oscuro baluginare di ombre che circondano il volto dei giudici. Essi sono nella rozzezza dottrinale, intendendo la loro missione solo come mediocre amministrazione; mentre Giovanna è nella retta via, intensa a rinvenire la verità, che supera il tempo e lo spazio, non l'utile per fini contingenti. La contrapposizione non è, però, risolta, sul piano del gusto, con un facile schema di separazione, ma è frutto di una meditazione, che si accanisce su sfumature psicologiche, sul preciso significato di un gesto. Esaltando Giovanna, Dreyer non dimentica di capire, anche quando aspro si fà il giudizio, i giudici. Le sfumature, gli aspetti variati si susseguono, dando interamente il senso di un impegno preso, di una scelta, quasi di un dovere da compiere, nato in un periodo cupo e scarso d'aperture. Sotto la complessità della rappresentazione, sempre è sotteso lo sguardo di Dreyer che elimina

---

(1) G. B. Shaw: Introduzione a *Santa Giovanna,* Mondadori, 1932.
(2) Carl Vincent: *Storia del cinema,* Milano, Garzanti, 1949.

gli elementi minori, e racchiude in un particolare visivo una vita, un carattere, una scelta.

Dopo la Giovanna di Dreyer, pochi sono stati i personaggi cinematografici pervasi d'autentica poesia. Non certo le scialbe figure che appaiono in *L'appel du silence* (Il richiamo del silenzio, 1936) di Leon Poirier, o in *Nôtre Dame de la Mouise* (Periferia, 1940) di Robert Pegy e René Delacroix, e neppure Vincenzo de' Paoli, a cui Cloche ha dedicato una dignitosa ricostruzione con *Monsieur Vincent* (1947).

Il regista guarda un'epoca lontana, senza la volontà di renderla piú vicina alle costanti d'oggi; la ricostruisce, non si integra ai suoi problemi. Il film che è ricco di stampe di valore luministico e figurativo, ispirate alla pittura dei Le Nain, dimostra, in Cloche, il possesso di una bella calligrafia.

Non v'è, però, ricchezza figurativa piú ingannevole; il regista tutto descrive, ma nulla approfondisce; mai giunge ad incidere l'uomo concreto, pieno di senso pratico, consapevole di dover alleviare le sofferenze del prossimo, come Vincenzo fu.

Di interesse maggiormente polemico sono un gruppo di film, apparsi negli ultimi anni, che portano un contributo di testimonianze sulla situazione del clero francese, sui suoi rapporti con i fedeli.

In *Le sorcier du ciel* (Un paese senza Dio, 1948-49), Marcel Blistène, raccontando la vita del curato d'Ars — fattosi sacerdote ad età avanzata, e giunto a svolgere il suo ufficio in una terra ostile — parla del nostro tempo, pensando alla situazione di una parte della Francia d'oggi. Il suo studio è condotto con dignità: ma l'oratoria, che ritorna costantemente, impedisce il libero volo, fermandolo ad una prosa pulita, non ad una definizione poetica. Blistène è troppo chiaramente da una parte. Non si preoccupa di vedere cosa nasconda la diffidenza dei peccatori, a quali tare o convinzioni si alimenta, a quale posizione storica si aggancia. Ragione per cui, ad un personaggio, definito con chiarezza, si contrappongono dei non personaggi, che rappresentano il concetto dell'antireligiosità, senza mai sciogliersi nella rappresentazione.

Con *Dieu a besoins des hommes* (Dio ha bisogno degli uomini 1949-50), Delannoy affronta l'indagine sull'« altra parte della foresta », sui fedeli.

Già s'era interessato, in un'altra opera della sua carriera, controversa ma abile nella scelta dei temi, di una tematica morale.

Con *La Symphonie pastorale* (La Sinfonia pastorale, 1946),

tratto da Gide, aveva puntato lo sguardo su alcune persone, indagando le loro reazioni di fronte ad un turbamento.

Il pastore ha sempre creduto di poter comandare ai propri sentimenti, sicuro della forza dell'etica religiosa, cui aderisce. Con l'entrata di Geltrude nella sua casa, lentamente, sente la difficoltà dei doveri, la durezza della sua « scelta » morale. Ma non si piega, né vuole allontanare completamente la causa del turbamento. Ama — e non vuole riconoscere questo sentimento — Geltrude.

Gide prediligeva situazioni di ambiguità. Districava, intelligentemente, i dialoghi incessanti con la coscienza, spingeva, continuamente, ragionamenti, convinzioni intellettuali sulle ragioni morali. Sapeva portare i personaggi in una zona impossibile, nella regione dello « scandalo della verità ».

La « Sinfonia pastorale » è un libro valido, perché, nella difesa delle ragioni della ambiguità, che si muovono sul filo di una logica spietata, Gide getta tutto se stesso. Porta nella pagina il peso di un esame di coscienza; erano, quelli, gli anni in cui la narrativa cominciava a reagire alla disumanità nell'arte dei decenni precedenti, pur fermandosi lo scrittore ancora al primo gradino. Ad una reazione personale, bruciata in limiti di astensione, di pura consumazione intellettuale. Non ci vuol molto a capire che il pastore è la proiezione morale di Gide stesso. Uguale è il tentativo di unire i valori cristiani, sentiti urgere dentro, anche quando sono negati con le parole — i dialoghi tra Jacques e il padre — con la vita concepita senza soccorso alcuno di Grazia. Mentre Mauriac, dopo aver portato lo studio in zone piú sconvolgenti di quelle gidiane, si salva — perché, abbandonato il solo calcolo e le sole ragioni umane, giunge a quelle divine — Gide non perviene alla salvezza, e si ferma ad un limite personale.

Delannoy di fronte ad una materia cosí contorta, che necessita una ridimensione totale per lo schermo, si limita a tradurre lo scheletro della narrazione gidiana. Le sue lucide, e geometriche, immagini nascondono il vuoto. I personaggi si muovono su risoluzioni cerebrali, mai motivate da una tensione interiore.

La freddezza di Delannoy si scioglie, al contrario, in *Dieu a besoin des hommes,* popolato da personaggi concretamente delineati.

I rapporti tra l'uomo di cultura francese e il tema religioso sono sempre spregiudicati e non conformisti. Prima di approdarvi scalpita, discute fino all'ultimo; la sua intelligenza è contraria, solitamente, a ciò che non si rinchiude nelle ragioni piú sem-

plici, nell'esperienza d'ogni giorno, fuori dal cerchio con cui l'intelletto limita la conoscenza. Si crede meno libero, se accetta una religione. Ma quando vi perviene, la sua posizione è totale, netta.

Polemico, ma chiaro, è il discorso, fatto da Delannoy, in *Dieu a besoin des hommes.*

Non è regista che possegga, per intero, un proprio mondo poetico, le cui costanti ritornino ed allaccino, con un filo esile ma resistente, i film della sua carriera, che, anche da un punto di vista formale, sono svolti con diverso tono stilistico.

E' il suo limite. Lo ha evitato in alcuni momenti dei suoi film, per cui si serve sempre abilmente dell'intelligenza altrui, e l'ha superato con *Dieu a besoin des hommes,* in cui affronta il tema piú impegnativo della sua carriera.

Anche quest'ultimo film nasce dai rapporti d'intelligenza di Delannoy, di Aurenche e di Pierre Bost con l'ambiente culturale francese; di cui costituisce una spia, indica una febbre, una risposta ai problemi religiosi.

Il film, che s'apre, a tratti, in frammenti di contenuta commozione umana, esprime il bisogno istintivo dell'uomo della religione, di una chiesa che la rappresenti. Vicino questo motivo, che è il principale, serpeggia una polemica contro alcuni limiti umani dei rappresentanti della chiesa. E' una posizione crudele, ma svolta con onesto impegno. Nell'atto dell'espressione, l'artista porta le proprie convinzioni, la propria storicità, la propria ideologia. Nulla il critico può dire di essa, se è risolta in maturità espressiva, in una luce che illumini ogni momento della narrazione.

Il film s'apre sull'abbandono del sacerdote, a cui è stata affidata la difficile sede dell'isola di Sein. La macchina lo riprende di spalle, lo guarda mentre si allontana; il movimento non esprime solo un distacco, perché il personaggio esce dal racconto, ormai fuori dalle trame, in cui l'ha chiuso il narratore, ma un giudizio. Pur giustificandolo, Delannoy, non è dalla sua parte, ma è con gli isolani.

Essi, pur essendo rozzi e duri, sentono l'intima esigenza di un sacerdote che li aiuti. Tomaso impersona, e chiarifica, i motivi della loro polemica.

Il sagrestano, dal pulpito, conclude il discorso con le seguenti parole: « *Dio ha dovuto diventare uomo, per essere Dio* ».

E' una frase che è pregna di significato. Con essa Delannoy non intende, certo, sostenere delle posizioni teologiche, che non competono alle sue intenzioni, ma, in sede poetica, esprime la sua convinzione, dà la sua testimonianza.

Liberandosi dalla riservatezza delle premesse quando non è indecisione, egli invita il sacerdote ad una maggiore dimensione umana. Traccia un diagramma su cui ha da porsi; considera la missione sacerdotale come il sacrificio piú ampio, come un annullamento dell'esperienza personale, perché possa essere piú sgombro nel vivere quella altrui. Infine traccia la condanna per il sacerdote che, quando i fedeli piú avevano bisogno di lui, non reggendo, li ha abbandonati.

Dieu a besoin des hommes è, per questo, un film che prepara al cattolicesimo, quando non è, inconsciamente, apologetico. Il sentimento religioso non è lasciato ad una anarchia perniciosa, ma è instradato sul cammino scelto per gli isolani da Tomaso.

Il sagrestano giunge per primo ad intendere la grandezza del sacerdozio, come è stato il primo a porre l'attenzione sul senso di distacco. Lo dimostrano i dialoghi, nella notte di tempesta, dentro la canonica, tra Tomaso e l'assassino.

L'esame sul volto logoro, le parole trascendono il momento narrativo; non sono solo in funzione del racconto ma denudano la condizione dell'uomo, la vita spesa per gli altri senza ricavare la consolazione dell'amore o il soffio puro dell'amicizia, ma solo il peso delle contraddizioni, delle tare, dei « cancri segreti ». Nella concentrazione dolorosa del volto di Tomaso è il punto piú alto del film; delle altrui non precise ragioni iniziali si chiariscono, trovano il punto segreto da cui si concreta l'umanità seguente del racconto.

La maestà sacerdotale, sviluppata nell'incanto di Tomaso per la chiesa, nei dialoghi con il curato, raggiunge il massimo con l'immagine del prete, che si staglia davanti alla chiesa. Ai soldati egli dice: « Lasciate passare. Qui comando io ». Nella pagina, d'una essenzialità perfetta, della processione, che termina al mare, sulle barche che solcano le onde, Delannoy sente, piú acutamente, il dramma. Guarda ad una comunità umana che ha voluto spezzare il dialogo con Dio, interrompendo il legame che la teneva unita al suo rappresentante, e che, attraverso dubbi, errori, contraddizioni, lo ricerca disperatamente, lo ritrova e lo rafforza.

L'aver fuso il dramma dell'uomo al paesaggio, dà, al discorso del regista, un sapore piú vasto, tale da non risentire del trascorrere delle stagioni.

Felice modo di renderla essenziale è stato l'aver trasferito la vicenda in un lembo di terra, senza storia e fuori dalla storia,

per la pietrosa immobilità del paesaggio, per il costume e il gesto, tra arcaico e sacro, della gente, per la vita dei pescatori, mossa su poche corde essenziali.

Raramente un dramma religioso e psicologico è stato suggerito, quasi spiegato, in immagini poeticamente concrete, come nel film di Delannoy.

Sulle rocce, sulla spiaggia fumosa per i fuochi, sulle case, stese l'una vicina all'altra, con un aspetto quasi segnato dalle ansie degli isolani, sulla chiesa, che incide il paesaggio, rompendo le prospettive, si stacca l'intima esigenza religiosa dell'uomo e il suo bisogno di una fede.

Il piú bel discorso sulla vita sacerdotale è tuttavia dovuto a Bresson, che, con *Les anges du péché,* (La conversa di Belfort, 1943) e con *Le journal d'un curé de campagne* (Il diario di un curato di campagna, 1951) è riuscito a portare a termine l'impresa, cinematograficamente quasi disperata, di esprimere sullo schermo i piú profondi motivi interiori. Non solo attraverso i dialoghi, ma ricorrendo ad immagini calcolate e sicure, che si svolgono con ritmo rigoroso.

Una stupenda coerenza stilistica lega la parabola dell'uomo debole, anche fisicamente, desideroso di portare la salvezza della fede negli altri, e continuamente ostacolato dai compagni di religione, cui la durata quotidiana del tempo ha insegnato ad essere parchi di gesti, e dai peccatori che hanno chiusa la porta, e non intendono aprirla a chi bussa.

Incompresi nel loro cammino, sia la suora che il curato di campagna, giungono fin quasi ad abiurare la loro fede, pensando d'aver sbagliato ogni cosa. La serenità, che li prende davanti, permettendo loro di rivedere il passato, la vita spesa, piú che per sé, per gli altri, li porta a concludere che « tutto è Grazia », e nulla è perduto.

Bresson parte con l'intenzione di presentare una testimonianza sulla vita sacerdotale, ma si disperde in una analisi intima delle ansie del personaggio, scelto a rappresentarla. Lascia cadere, ad uno ad uno, i motivi di valore generale, per centralizzare l'interesse su un dato unico: il dialogo tra l'uomo e Dio, trovato attraverso l'incontro con gli uomini che hanno sbagliato.

E' innegabile che, specie ne *Le anges du péché,* numerosi sono i punti morti, che, contro la volontà dichiarata, non interessano a Bresson. Questi, quindi, si mette in disparte, lasciando che essi si esprimano da soli.

Infatti il racconto delle vicende che portano Teresa ad uc-

cidere l'amante, appena uscita dal carcere, entro cui suor Anna Maria dell'ordine di Betania, ha tentato invano di riportarla alla religione, è condotto con scarsa partecipazione.

A Bresson non interessa la caduta verso il peccato, ma solo il rialzarsi verso la luce. E' la condizione joyceana del narratore « che si taglia le unghie » e guarda i personaggi; ma non appena questi si calano in temi, in situazioni che lo interessano, si ridesta, diventando, d'un colpo, attentissimo.

Con l'attenzione ad ogni motto è prospettato il mutare di Teresa che aderisce, dapprima ipocritamente, alle esigenze religiose, e giunge alla consapevolezza finale, di fronte alla morte di Anna Maria.

E' impresa quasi disperata riuscire a cogliere il miracolo della conversione, ossia un processo che si svolge oltre il movimento del volto, nell'intimo dell'anima. Sfruttando il materiale umano, gli occhi neri che s'aprono sull'abbacinante biancore delle bende monacali, Bresson lo giustifica esteticamente. Il dialogo oltre il tempo e la storia si ritrova, dimostrando la continuità dei suoi interessi, in una sequenza del *Journal d'un curé de campagne*. « *Senza dubbio nel cinema francese (o bisogna dire nella letteratura?) esistono pochi momenti di cosí tesa bellezza come quello della scena del medaglione, tra il curato e la contessa. Essa non deve tanto alla recitazione degli interpreti, oppure al valore drammatico o psicologico delle battute, bensí al loro intrinseco significato. Il vero dialogo, che punteggi questa lotta tra il prete ispirato e un'anima disperata, per sua natura non è esprimibile. Ci sfuggono proprio gli istanti decisivi di questa schermaglia spirituale: le parole non possono accusare o preparare il bruciante tocco della Grazia. Viene a mancare ogni retorica della conversione: se l'irresistibile rigore del dialogo, la sua crescente tensione, e quel placarsi finale ci lasciano nella certezza di essere stati i testimoni di un temporale soprannaturale, le parole pronunciate non sono tuttavia le pause, l'eco di quel silenzio che è il vero dialogo di queste anime, non sono che il segreto della Faccia di Dio. Se il curato si rifiuterà in seguito di giustificarsi, producendo la lettera della contessa, non è certo solo per umiltà, per gusto di sacrificarsi, quanto piuttosto che questi segni visibili sono del tutto indegni di giocare in suo favore, anzi gli sono assolutamente sfavorevoli* » (1).

I momenti chiarissimi si adagiano in un tessuto uniforme.

---

(1) André Bazin: *Il "Diario di un curato di campagna" e la stilistica di Bresson*, in « Filmcritica », II, 13, marzo-aprile 1952.

Non tutto ciò che il regista intende dire è espresso nelle immagini, ma è presente in uno spazio piú interno, scavato, rivelato chiaramente dopo prolungate letture; quando il lettore ha iniziato e fatto progredire un dialogo creativo con l'autore. Assistere a freddo al dramma della suora o del sacerdote è un precludersi le possibilità di intenderlo. Si veda, come esempio, l'incontro tra Chantal e il prete nella chiesa. Bernanos giunge, attraverso un colloquio che pare non andare mai avanti, accanirsi sul preciso valore di un gesto, sul richiamo di una parola, ad una vivisezione di un'anima. Dal frammento di un rapporto fisico perviene ad afferrare il senso di una vita. Scrive: « *Adesso invece avevo davanti a me un viso strano, sfigurato non dalla paura, ma da un panico piú profondo, piú interiore. Io ho, sí, l'esperienza di una certa alterazione di lineamenti, abbastanza somigliante a quella; ma non l'avevo osservata, sin allora, che su facce di agonizzanti e le attribuivo, naturalmente, una causa normale, fisica. I medici parlano volentieri di " maschera dell'agonia ". I medici sbagliano spesso. Che dire, che fare a favore di quella creatura ferita, la cui vita sembrava scorrere a fiotti da qualche invisibile mutilazione? E, malgrado tutto, mi sembrava di dover conservare il silenzio ancora per qualche secondo, correre questo rischio. D'altronde, avevo ritrovato un po' di forza per pregare. Taceva anche lei. In quel momento, è successa una cosa singolare. Non la spiego, la riferisco quale e tale. Sono tanto stanco, tanto nervoso che, dopotutto, è ben possibile che io abbia sognato. In poche parole, mentre fissavo quel buco d'ombra dove, persino in pieno giorno, m'è difficile riconoscere un viso, quello della signorina Chantal ha cominciato ad apparirvi, a poco a poco, gradatamente. L'immagine era là sotto i miei occhi in una specie di meravigliosa instabilità, ed io restavo immobile come se il piú piccolo gesto avesse potuto cancellarla. Beninteso, non ho constato questo immediatamente, me ne sono accorto dopo il fatto. E mi domando: questa specie di visione non era legata alla mia preghiera? Non era la mia stessa preghiera, forse? La mia preghiera era triste, e l'immagine era triste come essa. Potevo appena reggerla quella tristezza, e nello stesso mi auguravo di parteciparvi, d'assumerla intiera; mi auguravo che mi penetrasse, riempisse il mio cuore, la mia anima, le mie ossa, il mio essere* » (1).

In questa pagina non siamo nella narrazione, ma sul limite

(1) Georges Bernanos: *Diario di un curato di campagna*, Mondadori, Milano, 1946.

di una meditazione religiosa. Bresson riesce, sotto forma visiva, a darci una emozione spirituale altrettanto intensa, accompagnata dal silenzio che bisogna riempire con una compenetrazione per giungere ad afferrare il significato nascosto.

I contorni del confessionale spariscono, assorbiti nel nulla; non possono intervenire, neppure come sfondo, ad una comunicazione religiosa. Tinte oscure pervadono lo schermo; su esso si staglia il viso di Chantal, nudo, ridotto a poche linee essenziali. Sembra una maschera, e proprio nella misura in cui non recita rivela un'anima, il soffio eterno dell'essere.

Da un viso umano era impossibile ottenere di piú. Il merito maggiore di Bresson è proprio l'aver superato i limiti del linguaggio cinematografico, pervenendo ad una dimensione spirituale, che pareva preclusa al regista. Se lo scrittore può condurre un esame su due piani diversi, uno esterno, l'altro interno, e continuamente scrutare il significato, le risposte interiori del personaggio alle vicende esterne, il regista, spesso, si muove su una unica dimensione. Non certo Bresson, che contempla ed esprime l'atto in cui il finito giunge oltre i limiti della sua natura, in dialogo con l'assoluto. Il soffio che rende amplissimo il significato del *Journal d'un curé de campagne* è la fede; senza di essa il film sarebbe assai piú limitato. Vicino al motivo centrale che inizia, si svolge e si conclude, coesiste una rete di intenzioni, di sfumature, di testimonianze, poichè il *Journal* è meditazione e rappresentazione di un ambiente, di un paese, di una condizione umana. Bresson non si ferma al dramma del sacerdote, ma lo innesta alla vita dei paesani, alle tragedie morali altrui (la contessa, il conte, lo spretato), lo affianca ad una critica all'apatia religiosa di molta campagna francese (la madre di Serafita).

Motivo, quest'ultimo, che costituisce la linfa nascosta, ma rivelata da annotazioni, di *Jeux interdits,* di René Clément. « *Il mio non è soltanto un film morale* » ha sostenuto il regista « *ma anche, e sopratutto, un film religioso. Come lo era, e nello stesso senso in cui lo era,* Dieu a besoin des hommes. *Ed è questo sopratutto che mi preme. Molti affermano che io ho abbassato il simbolo della Croce ad un gioco, ad un semplice divertimento di bambini. Ma è sufficiente che appena si approfondisca l'osservazione per rendersi conto del contrario: la mia polemica è proprio rivolta, esplicitamente, contro quegli adulti che riducono la religione ad un puro simbolo esteriore, ad un gioco, appunto* » (1).

(1) f.v.: *Clément, il mio è un film religioso,* in « Rassegna del film », I, 7, ottobre 1952.

Vicino alla condanna per la guerra, Clément svolge un discorso religioso [1], che si articola in due momenti. Il primo, negativo, testimonia sul distacco dal sentimento del contadino francese, la sua apatia morale. Il secondo, costruttivo, rappresenta il ritrovamento della fede, dimenticata dagli adulti, da parte di due fanciulli, Michel e Paulette.

Non è la guerra, sconvolgitrice di atteggiamenti e di credenze, ma una malattia piú profonda che rende rozzi, insensibili alla verità, i Dollé.

Georges muore colpito dal « cavallo della guerra ». I parenti lo fissano; nessuno prega, perché nessuno ricorda una preghiera. « *Dicevamo Maria...* » mormora una sorella. La morte è giunta come lo spegnersi di un corpo, non come il passaggio di un'anima che nobilmente identifica l'uomo. Ritorna, insistentemente, il senso materiale delle cose, non il loro valore morale. Il funerale, seguito stancamente, con la cura solo a questioni pratiche, è motivo per ipocrite ambizioni. La cugina giunge con una corona: « *C'è scritto cugine* », ella dice.

Al ritrovamento della croce, perduta dai due bambini nella spedizione notturna, (« *E' la croce di Georges* », e subito dopo, « *c'è ancora il prezzo!* ») segue la selvaggia profanazione della tomba. I volti sono insensibili, quasi spenti. Agli adulti, Clément contrappone la purezza dei fanciulli.

Michel non è ancora preso dall'apatia morale degli adulti in mezzo a cui vive. E' il solo che prega, davanti a Georges morto; il solo che abbia ancora un ricordo, seppure storto e già consumato, dei doveri dell'uomo.

« *Andiamo dentro a chinare la testa* », dice al padre, invitandolo ad entrare in chiesa. Nella battuta è una stillata amara alla religione, intesa nella accezione piú esterna, formale. Attraverso il candore e la purezza di Paulette, che quando appare porta una limpidezza improvvisa, un tenue adagiarsi di luci, alla immagine, Michel trova la salvezza.

---

[1] La portata religiosa del film di Clément è stata, per lungo tempo, trascurata dalla critica italiana, quando non travisata. Gli studi recenti di un giovane critico, Giuseppe Ferrara, portati avanti con un certo disordine, ma con ricca rete di intuizioni, anche se spesso amplianti il significato peculiare di alcune situazioni, han riportato la discussione sulla giusta strada.

Jeux interdits svolge, realmente, una tematica religiosa; le osservazioni, raccolte dal regista, non rientrano in un discorso, limitato, di costume, ma si muovono su un piano piú ampio. Lo dimostra il contributo critico di Ferrara, *Polemica su « Giuochi proibiti »*, pubblicato da « La rivista del Cinema Italiano », III, 8-9, Agosto-Settembre 1954.

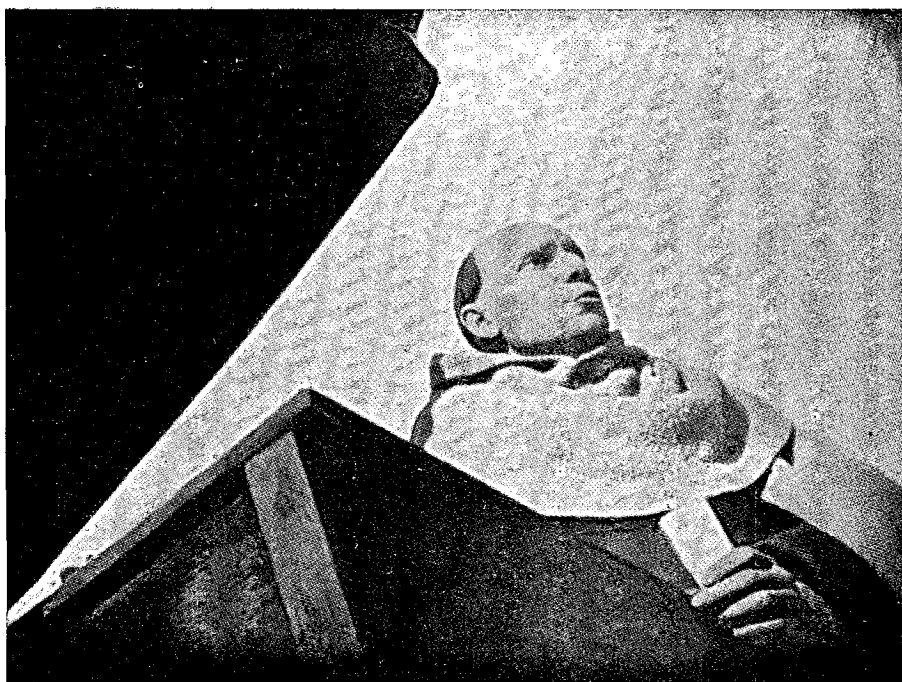
Lo dimostra la sequenza della meditazione del ragazzo, che ha in mano la collana di Paulette, nel loro cimitero, posto sotto il vecchio mulino.

In misura maggiore o minore, i personaggi di *Jeux interdits* sono insieme figure e problemi spirituali. Paulette è la purezza incorrotta, il sacerdote è la saggezza consapevole, i Dollé esprimono l'apatica incoscienza dell'abbandono del sentimento religioso. Se in questi ultimi la figura, realisticamente definita, è piú evidente, il problema spirituale non è tuttavia meno profondo; se in Paulette la simbologia è piú scoperta, la figura non è senza levità, senza forza di commozione. In ogni personaggio, in ogni motivo, anche se con evidenza non sempre della stessa intensità, traspare la fiduca di Clément: quella che il sentimento religioso, seguito, dimenticato, bruciato o ritrovato, lavori continuamente, riveli, nei piú puri, la sua presenza e la sua forza.

Il discorso di Clément, portato avanti in modo impietoso, si apre, nel finale, in una nota di cosciente fermezza. La chiusa — ché tale non consideriamo il finale aggiunto — non si apre in uno sbocco idillico, ma suggella un film amaro con un invito.

La chiesa gotica, squarciata dalle bombe, erge i muri calcinati. L'occhio del regista gira tra le persone, ronza sulla miseria degli uomini; ritorna, per contrappunto, sul vso, spaurito, chiuso, della bambina. Paulette sente una voce. D'improvviso il senso degli affetti perduti tornano ad assumere valore nella sua mente. Chiama il nome dell'amico, unito a quello della madre.

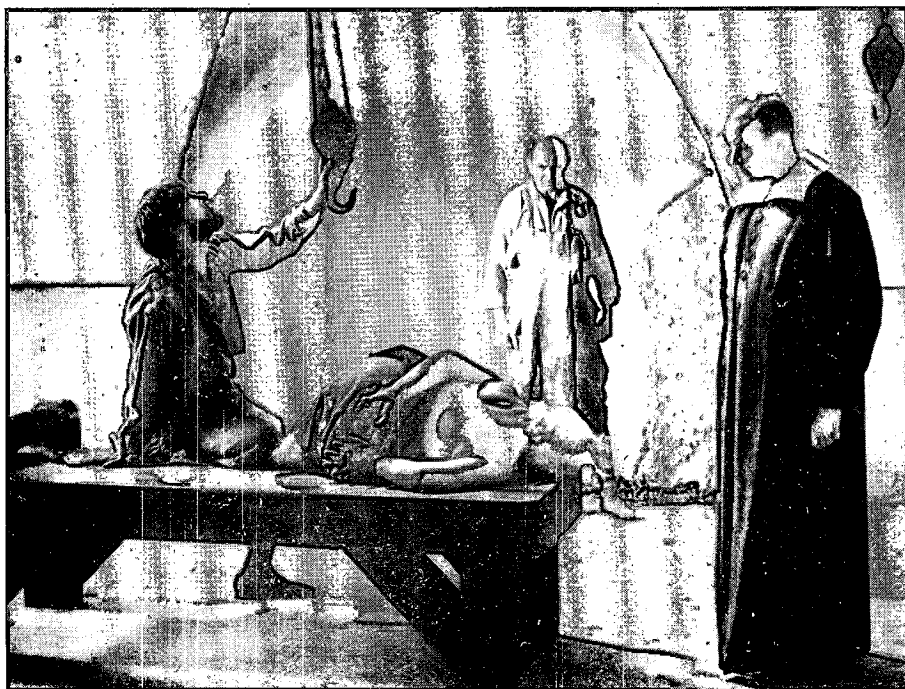
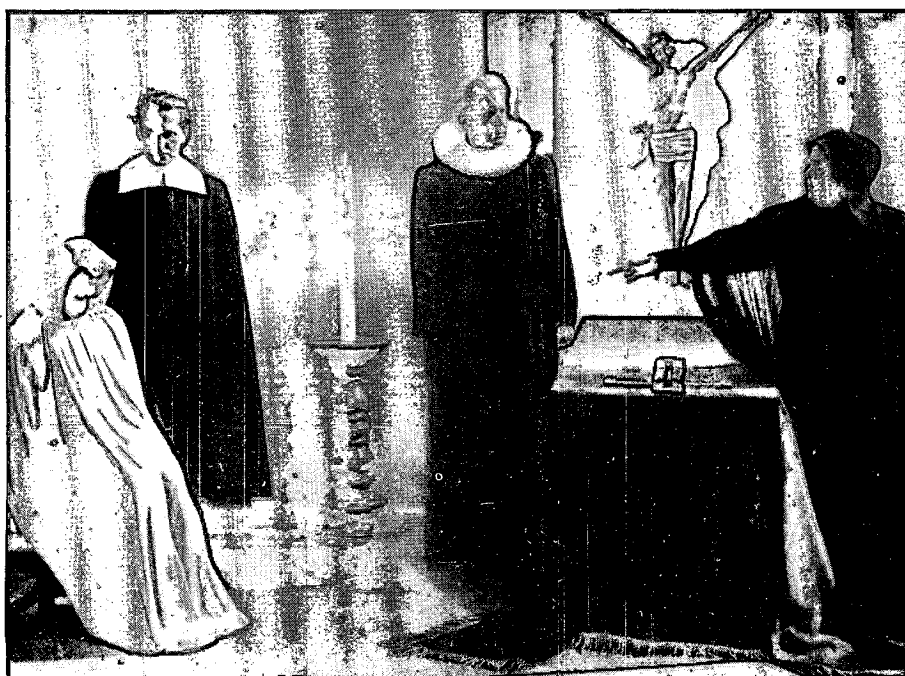
La macchina, di colpo, dopo essere rimasta quasi rasente le persone, si innalza verso l'alto, alla luce. Clément indica la via della salvezza, cui si può giungere con la purezza di Paulette, con un tono di sofferenza partecipe, come di chi fissi il contingente da regioni piú ampie. *Jeux interdits* è, pertanto, rappresentazione di una condizione umana e meditazione unita a giudizio. Il criterio di questo giudizio nasce dalla sua fede impegnata. Non si disperde solo, ed esclusivamente, nel racconto, né carica l'immagine di significazioni intellettualistiche che non le competono, ma giunge al quadro ed alla riflessione. Le meditazioni entrano nello spirito per la chiarezza espositiva della rappresentazione, e perché l'immagine, grave d'umana consapevolezza e d'insolita saggezza, getta la sua ombra raccolta su particolari, annotazioni, insolite al cinema. Il nome di Clément può avvicinarsi a quello di Bresson, non solo per una corrispondenza tematica, ma sopratutto per l'ambizione risolta di ampiare le possibilità del linguaggio filmico, giungendo a zone psicologi-

CARL THEODOR DREYER: *La passion de Jeanne d'Arc* (1928)

CARL THEODOR DREYER: *La passion de Jeanne d'Arc* (1928)

GOFFREDO ALESSANDRINI: *Don Bosco* (1934)

JOHN FORD: *The grapes of wrath* (1940)

ROBERTO ROSSELLINI: *L'uomo dalla croce* (1942)

ROBERT BRESSON: *Le anges du péché* (1943)

CARL THEODOR DREYER: *Vredens Dag* (1943)

CARL THEODOR DREYER: *Vredens Dag* (1943)

che non abituali, scavate profondamente. Questo senza sforzo alcuno, senza abdicare ai « doveri » del regista. Lo rivela il modo di tratteggiare il paesaggio che si insinua nell'immagine con valore compensatorio, in funzione di una particolare tensione interiore. Come Bresson, che con l'intricato annodarsi dei rami secchi nel parco, gualcito, esprimeva l'incertezza del curato, prima di affrontare la contessa, cosí Clément carica l'immagine dei sentimenti dei personaggi. Dopo l'abbraccio sensuale dei fidanzati sull'erba, piena di un colore egro, morbido, la macchina passa al viso di Paulette, posta vicina ad un albero, con un mazzo di fiori tra le mani. L'atmosfera non è piú la stessa, si è rischiarata, ripulita, come un cielo dopo un temporale. Anche la parte di *Jeux interdits,* che pare estranea alla ispirazione che pervade il film, mostra quindi, non solo una finezza pittorica, una forza impressionistica non abituale, ma la stessa limpidezza e decisione delle pagine piú alte. Una affinità fondamentale, una coerenza morale, oltre che stilistica, lega i vari momenti. La chiarezza e l'unità di visione non dipende solo da una forza di fantasia, ma da un'abitudine costante a guardare gli uomini e i sentimenti con la serenità distaccata che basta per giungere alla verità, e con la partecipazione profonda che è necessaria per giungere alla comprensione.

La fusione della fantasia con l'oggetto, e il contemporaneo dominio dello spirito su esso, è invece totalmente assente in *Le défroqué,* (Lo spretato, 1954) di Léo Joannon. Il film discende da una sequenza di *Le journal d'un curé de campagne;* ma non è che pallida e contorta ombra delle bellissime immagini di Bresson.

Lo squallore della vita del giovane, che ha sentito di dover lasciare il sacerdozio, e che non è riuscito ad inserirsi nella società è nelle piaghe del volto, nella parole dei dialoghi, fatti in difensiva, nell'atmosfera che si respira nella stanza. Il curato fissa le cose; sente, insistente, il tentativo dell'amico di portare dei pensieri, delle giustificazioni sulle ragioni morali. Ma non giudica mai, tenta soltanto di capire. « *Preferirei fosse per amore di una donna... non per quella che chiamava evoluzione intellettuale* » pensa soltanto. Il pudore estremo di Bresson porta una limpidezza classica alla sequenza. Joannon non ha, invece, alcuna considerazione, alcun pudore per i sentimenti dei suoi personaggi. Li sospinge al muro, li fa urlare. Quanto piú cresce il tono dell'orazione, tanto piú diminuisce l'eco dentro di noi.

Le immagini, stilisticamente sciatte, non aderiscono alla nobiltà di alcuni momenti dei dialoghi. Nel suono, nella parola, ad un certo momento, Joannon cerca di salvarsi. La sequenza della comunione dei santi viene risolta con un montaggio sonoro. Ma non riesce a risolvere i temi proposti nel film, a dare una conclusione coerente, che giustifichi una materia tanto, ed inutilmente polemica. Solo in alcuni momenti della meditazione, segreta e personale, dello spretato, Joannon raggiunge una qualche suggestione, una certa tensione. Sono momenti staccati, di corto respiro, che franano in un tessuto incerto. Sono i momenti di cui Joannon ascolta la lezione di Bresson, che è piena d'umiltà, di un nitore di luce che isola e intaglia i sentimenti, restituendoceli nel loro valore assoluto.

Elementi di spiritualità in «*Dies Irae*»

Lungo tutto il corso di una carriera che annovera opere di indiscutibile coerenza stilistica, Carl Theodor Dreyer ha sempre puntato sul dramma religioso dell'uomo. Ha meditato, profondamente, sul destino dell'essere umano; ha imparato a leggere il linguaggio dell'anima, con chiarezza semplice e sapiente; ha svolto i temi del mistero che circonda l'esistenza, del modo d'affrontarlo dei giovani, non ancora guastati da una inflessibile tenacità opaca, della paura del male, una paura prima psicologica e spirituale, che esteriore.

L'autore fa aderire la forma al modulo dei temi, e mai tuttavia è avvertibile, nella sua carriera, una discordanza, una frattura tra film e film, si che essi si pongono sull'arco di una tematica, coerentemente sviluppata, nel dominio puro della poesia.

Dreyer è tra i primi registi che rivelino una chiara coscienza artistica. Si alimenta in un terreno culturale ampio, aperto a vare direzioni e proposte, non realizza mai film per motivi contingenti, ma soltanto allora che le immagini si siano sistemate nella sua mente, e premano, obbligandolo all'espressione. Un divario d'anni, lunghissimo, è fra i tre film della sua trilogia mistica; periodo speso in una lenta maturazione, in un dialogo attento con i personaggi, il tempo, le passioni che li animano.

Dreyer sa che il film è arte, e che abbisogna di studio e attenzione. Sa che è cultura, e questa richiede una conoscenza filosofica, un rapporto continuo con le corde segrete dell'uomo. L'atteggiamento poetico è frutto di una lenta conquista, non del

fascino momentaneo di una moda, e rimane, se veramente integro, costante in ogni incontro con il racconto. Non ha l'importanza di un episodio, di un momento staccato nella carriera, ma lega, ritornando costantemente, i vari film.

La passion de Jeanne d'Arc (1927), *Vampyr* (1931), e *Vredens Dag* (Dies Irae, 1943) sono tutti percorsi dallo stesso alito, venati da analoghe preoccupazioni teologiche.

« *In* La passion de Jeanne d'Arc, *Dreyer voleva esprimere " la fede e gli uomini ". In* Vampyr, *sempre imprudente, Dreyer descriveva altre forze dello spirito, la " magia e gli uomini ". In* Dies Irae *lo sguardo di Dreyer s'è elevato, è giunto a conclusioni ancora piú serene, piú razionali e piú ispirate ad un tempo, ed ha voluto chiarire quel mistero che potrebbe chiamarsi " la fede magica degli uomini "* » (1).

Giovanna d'Arco è la parabola della fiducia in Dio. E' il film dell'ascesa alla luce. Per questo Dreyer si riallaccia alla lezione della pittura rinascimentale, che è pervasa da un sentimento ariosamente e serenamente religioso.

I toni del « bianco e nero » sono chiari e dolci. Il viso di Giovanna si illumina fino alla sequenza, tesa all'alto, della morte sul rogo.

Il film sente del clima culturale francese, filtrato da una coscienza nuova. *Dies Irae* è, invece, il dramma del peccato e della paura di Dio, studiato sotto le prospettive della spiritualità nordica. L'arte del nord isola la coscienza dal mondo, spingendola alla ricerca di verità inalterabili, in un monologo angosciato. E' una visione di desolata rinuncia, tendente a cogliere, con puntigliosa attenzione, il disfacimento del peccato, la sua ossessione, senza rasserenarlo con la speranza. E' giustificato, conseguentemente, il riallacciarsi di Dreyer alla pittura fiamminga, che è pervasa di elementi di spiritualità, colti sotto le prospettive di una compiacenza nel macabro e nel concorto.

« *Poiché in un film i toni chiari e luminosi* » ha scritto Dreyer « *sollevano lo spirito dello spettatore e i toni scuri lo deprimono, l'operatore e io convenimmo che il periodo storico e il soggetto di* Dies Irae *sarebbero stati meglio resi da una fotografia un po' velata, con morbidi toni grigi. L'occhio umano accetta facilmente le linee orizzontali e reagisce contro le linee verticali; evita le cose immobili ed è attratto dagli oggetti in movimento. Perciò segue con piacere i movimenti panoramici fluenti*

(1) Lo Duca: *Trilogia mistica di Dreyer,* in « Cinema », n.s., n. 14, 15 Maggio 1949.

e ritmici della macchina e, come norma generale, bisognerebbe cercare di far sí che il film fluisse in un continuo movimento armonico e orizzontale » il solo che suggerisca un'atmosfera immobile, tesa e soffocata.

Dreyer si è ispirato al dramma « Anna Pedersdotter » di Wiers Jensen. Il drammaturgo, puntando su dialoghi scavati, esprime una condanna ad un modo, duro e opaco, d'intendere la religione, che è insito alla spiritualità nordica.

Dreyer sostiene la stessa posizione, sentendo il fascino d'una epoca di inquietudine spirituale, sotto un aspetto immobile, di esasperazioni sentimentali: la esprime perché ha il dono di possedere un'ansia cosmica, un fosco ardore metafisico.

Tutto riduce ad un unico colore, ad un senso non arrestabile di morte.

In *Dies Irae* non è presente l'elemento luminoso, che cresce e giunge alla luce finale, ma i sussulti, i palpiti sono spenti, avvolti in una unica caligine.

In *Giovanna d'Arco,* al mondo torvo, rappresentato dai giudici, è contrapposta la fede cosciente di Giovanna; ella scopre in tutto il tocco rasserenante della Grazia, e, quindi, accetta serenamente la morte.

In *Dies Irae* l'orizzonte bigio non è rischiarato. I giudici impongono a tutti la loro volontà, il loro crudo pessimismo. Non sanno scrutarsi nel fondo, perché temono di imbattersi in un « nido di vipere », che non saprebbero come debellare. Absalon ha paura della propria coscienza. Vuole essere nella verità, perché in un sistema mentale, soffocato e chiuso, come il suo, il dubbio — e, in fondo, anche l'amore — è uguale a perdizione. Non ha ad alimentarlo una fede intelligente, ma una intolleranza verso i sentimenti. Ma sente già il peso di una tale concezione, già frana in lui la fiducia cieca della necessità delle azioni, del suo sistema di vita. Dreyer blocca e fissa Absalon, in una tal fase psicologica; e lo scruta, intendendone le pene segrete, illuminandone le sfumature.

Lo fissa e lo giudica, ma, come ogni creatore di personaggi, soffre con Absalon, e lo ama. Quanto piú si avvicina al giudizio, tanto piú si allontana dalla crudezza. I toni vengono resi lievi.

Absalon guarda Anna. Nel suo volto passa la malinconia per la propria giovinezza, che, ormai, è passata, la comprensione. Invita Anna ad uscire, tra il verde dei prati, all'aria, fuori dal chiuso della stanza rigida del vicariato.

La sua evoluzione non può spingersi, fino in fondo, per la

strada della comprensione. Non regge all'incontro con il peccato.
Le parole della strega morente, dell'amico, di Anna, nella notte di tempesta lo abbattono.

Anna, invece, è sicura delle sue ragioni d'umanità. E' integra nelle intenzioni; è per reazione ad un mondo crudele ed intollerante, che perviene all'errore. Dreyer carica sempre l'immagine del particolare sentimento, che tiene i personaggi. L'impasto di luci che la circondano — come quello che è intorno a Martin — è limpido.

Nella chiesa bianchissima, con i muri che si spingono in alto, allacciandosi negli archi, entra, come un'ombra nera, Anna; la macchina si fissa sui bimbi che cantano, simbolo di purezza non contaminata, e passa a scoprire Martin.

Il materiale figurativo di accoppia a una fitta rete di annotazioni psicologiche. Anna guarda, dalla finestra, i preparativi del rogo. Gli uomini siedono ritti; solo Martin si alza, preso da pietà. A lui si rivolge, a lui è spinta da un giudizio morale.

Le passeggiate tra i prati, i boschi li rivelano l'uno all'altra; è la natura che vive in loro, e loro vivono in essa. Gli alberi tengono dietro agli alberi, i rami si allacciano, si piegano, si intrecciano; scorre l'acqua fresca tra i massi: è la breve estate nordica la « loro » estate. Il racconto si libra con una sinfonia gioiosa di colori, in un'atmosfera tersa, a cui si contrappone la freddezza smorta del vicariato, con una luce che scivola tra le foglie, tra i rami, e fa splendere le acque.

Ma già la malinconia si insinua; già si avvicina l'autunno, già la tristezza del peccato attenua la serenità.

La barca scivola, lenta, sulle acque calme del fiume. Le sponde si rincorrono, di lontano.

« *Guarda quell'albero... si curva sull'acqua per nostalgia* » dice la donna.

« *No, si curva per pietà verso di noi* » risponde Martin. E' il primo preannuncio della tristezza, del dramma che scoppierà, dopo aver a lungo lavorato, in segreto.

Anna, però, non ha paura delle sue responsabilità. Sa che esiste un sistema di pesi e di misure, che chi ha avuto gioia ha da avere anche dolore. Ma non si piega, non cede alle ragioni degli altri, non sospinge ipocrisie per velare i sentimenti. Ricorda, in questo senso, la Francesca dantesca.

Si potrebbe trascrivere per Anna la osservazione fatta dal De Sanctis per l'amante di Paolo: « *è l'ideale di se stessa, ed è ideale compiutamente realizzato, con una ricchezza di determi-*

nazioni che gli danno tutta la simulazione di un individuo », non è il divino, ma l'umano e il terrestre, essere fragile, appassionato, capace di colpa e colpevole, e perciò in tale situazione che tutte le sue facoltà sono messe in movimento, con profondi contrasti che generano irresistibili emozioni. E questa è la vita.

Dreyer è dalla parte della sua creatura. La veste di bianco, davanti alla bara, ad indicare che l'anima sua è priva di ambiguità, è decisa. La fissa, puntando sul volto che, quasi immobile, reca traccia del sentimento che la scuote; la fa parlare, lentamente. Anna non si difende, ma porta nella visione, non rischiarata da tolleranza alcuna, dei giudici, la voce del cuore. La sua parola è d'estrema sincerità.

Con *Dies Irae* Dreyer rievoca un mondo duro, che ignora il perdono e il sorriso, con un linguaggio tutto risolto in sede espressiva, senza residuo alcuno di contenutismi, in un argomento tanto facile a suggerirli. Risolve la lotta contro il peccato nell'interno dei sentimenti, rivelando una singolare capacità nell'evidenziare le varie reazioni al rimorso; poiché i drammi piú profondi si svolgono in silenzio e « *gli uomini nascondono le loro emozioni, non permettono che il volto tradisca le tempeste che si agitano nel loro animo: la tensione sotto la superficie si scatena soltanto quando avviene una catastrofe* » ([1]).

Dies Irae coglie appunto la tensione latente, il terrore che cova sotto la vita quotidiana del vicariato; esprime una polemica tra sentimento imposto e religione spontanea. Rappresenta il dramma dell'intolleranza di un'epoca, chiusa nella paura e nei terrori, che, rifiutando la vita, si rinchiude nel torpore di espressioni sbagliate. Il film termina sull'immagine di una croce, che si sfa in quella di un cimitero. Il finale non ha solo un valore tematico, non risolve soltanto una situazione narrativa, senza ritornare su un acme drammatico, già raggiunto, e irrepetibile. Giustificato dal precedente scorrere d'immagini, è un sigillo che è anche indicazione.

Il tema religioso nel film italiano

Gli uomini di cinema italiani hanno sempre guardato con una certa diffidenza al tema religioso. Fermi ad una educazione, ad una cultura di limitate dimensioni, hanno pensato che esso si risolvesse semplicemente nel film di rappresentazione agio-

([1]) Ch. Th. Dreyer: *Lo stile nel film,* in « Cinema », n.s., n. 97, 1 Novembre 1952.

grafica. Non mancano, nell'anteguerra, opere basate sulla vita di santi, cari alla tradizione popolare, ma, condotti con sciattezza formale, risultano inutili, anche se tecnicamente corretti. Manca l'ispirazione ad alimentarli.

Don Bosco (1935) di Uguccioni ed Alessandrini è una onesta divulgazione della vita del santo; *Abuna Messias* (1939) di Alessandrini sposta l'attenzione dal problema religioso sul folklore africano; *Montevergine* (1939) di Campogalliani tende, senza riuscirvi, ad illustrare la fondatezza dei motivi religiosi, insiti nell'animo nazionale; *L'assedio dell'Alcazar* (1940) di Genina mescola motivi morali a spunti di propaganda contingente; neppure sul piano di un accurato mestiere sono *Sancta Maria* di Neville e Faraldo, *La porta del cielo* (1944-45), diretto, frettolosamente, da De Sica, *I dieci comandamenti* (1944-46) di Chili, *Il sole di Montecassino* (1944-45) di Scotese, *Montecassino* (1946), con alcune sequenze di piglio documentario, di Gemmiti.

Ad un impegno cristiano aderisce il realismo italiano del dopoguerra, con il suo ritornare all'uomo, legato ad una società che soffre; pieno di limiti ed errori, ma pronto a superarli. Roberto Rossellini, che è tra i maggiori registi del primo momento, è di struttura essenzialmente cattolica; motivi cristiani sono nei films di Genina, di Blasetti, dello stesso Vergano.

Un invito alla non violenza ritorna nell'ultima produzione blasettiana. E' il filo che lega i diversi interessi di *Fabiola* (1948) e del film che lo precede. In *Un giorno nella vita* (1946), il regista tenta una interpretazione cristiana della guerra di resistenza. Polemicamente tende a superare la cronaca, la scoperta di una situazione, subito bruciata nell'immagine, come, contemporaneamente, faceva Rossellini. I risultati non concordano con le ambizioni.

Il contrasto tra due modi d'intendere la vita — che sorge dall'incontro tra un gruppo di partigiani e una comunità di suore di clausura — non diventa il centro tematico. Ricordi personali, come il lontano amore della superiora, o il nascente affetto di Bianca, mal si insinuano nel racconto. Rompono il clima, fratturandolo in rivoli sparsi.

Lo scontro si congela in battute, in annotazioni fugaci. La psicologia dei personaggi si esaurisce in facili osservazioni. Piuttosto schematico è il gioco di contrapposizione tra le suore, che concepiscono la vita come preghiera, come monologo interiore, e i partigiani, che l'intendono come lotta, come contrasto di passioni.

E' solo nella sequenza della sepoltura del partigiano, e nel-

l'agghiacciante strage finale, che la prosa di Blasetti si rafforza. Non è, però, che un'eco delle intenzioni del regista; come un soffio sono le parole che suggellano il film, le parole del partigiano Monotti che dice ai compagni: « *Queste qui non vogliono essere vendicate*».

Lo spirito di superiore fratellanza umana, la necessità di difendere la libertà calpestata, che spinsero il cattolico a prendere parte attiva nella guerra di resistenza, sono intuiti in una sequenza di *Il sole sorge ancora* (1946).

Il film di Vergano è contorto, frammentario, incapace di far progredire il racconto in modo netto. S'apre, in un momento di grande respiro, solo nella descrizione della marcia del sacerdote verso la fucilazione.

Calmo, poiché ripone fiducia in verità che non mutano, superando le passioni e le lotte umane, ha, di fronte alla morte, una serenità profonda. E' lo stesso atteggiamento che rispecchiano molte delle ultime parole di alcuni partigiani, di cui le « Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana » recano ricordo. Proviamo un rispetto immenso per questi uomini che, sapendo d'essere vicini alla morte, non si smarriscono, non hanno paura, non mutano volto, e lasciano la vita con serenità meravigliosa. Non era, la loro, una fine tranquilla, come può essere l'eccitazione, che deriva da una battaglia, che rende quasi lieta la fine vicina; né era una morte domestica, tra visi amici e conosciuti.

Il sacerdote è tranquillo, perché il dialogo con Dio ha spalancato il suo amore per gli uomini, per gli ideali giusti, per cui combattono. Con lui è la folla, che riempie compatta gli angoli della strada. Sente di presenziare ad un dramma che non è solo umano. La voce del sacerdote prega. Prima solo qualche voce risponde, poi tutti. I volti incavati della gente che soffre si susseguono, con ritmo implacabile, mentre le litanie coprono ogni rumore. Il senso della preghiera, che esprime una invocazione, un grido a Dio, un rifiuto alla miseria del mondo e alla crudeltà degli uomini, si evidenzia nella sequenza, ottenuta con mezzi plastici essenziali. Tutto è ricondotto alla misura del volto.

Genina, con *Cielo sulla palude* (1949) ricostruisce un percorso spirituale, tornando, ed insistendo, sui moti di un viso. Il pregio maggiore del film è, proprio, l'aver ricondotto la vita di Maria Goretti ad una dimensione di semplicità, l'aver chiuso sentimenti elevati nell'arco del paesaggio, nei gesti, esprimendoli attraverso l'attaccamento ad abitudini sane. Genina ha rinvenuto, e valorizzato, in immagini concrete, il senso religioso che è

nella vita degli umili, il loro vivere sentimenti infiniti, il loro piegarsi e lottare, sempre con attesa. Non tutto il film è di tono elevato, e manca proprio il senso del peccato che ammorba l'aria sulla palude. Genina, notevole artigiano, narratore commosso ed efficace, ricercato nella graduazione psicologica, non riesce a crearlo, affiancandolo ai sentimenti positivi. La dialettica, pertanto, non si sostiene; il ritmo si intorbida. Nel genere agiografico, che ha pochi esempi di buon gusto, talvolta neppure leggibili, *Cielo sulla palude* rappresenta tuttavia un momento significativo. La preghiera nel campo, circondato dagli scoli d'acqua putrida, il colloquio dei bimbi davanti alla croce sulla tomba del padre, con i fiori selvatici fissi con il lungo gambo nel terreno, le parole con cui Maria chiede perdono a tutti prima di partire per la chiesa, gli occhi splendidi di luce, nell'atto della comunione, sono momenti di partecipazione attenta, risolti nella semplicità.

Lontani invece da questo modulo di chiarezza sono *Cristo proibito* (1951), in cui Malaparte sospinge alcune sollecitazioni spiritualiste nella sua visione di una Italia barbara, senza riuscire a dare di piú di alcune sue pagine letterarie; *Gli uomini non guardano il cielo* (1952), dedicato da Scarpelli alla vita di papa Sarto; *Maddalena* di Genina (1954).

L'equivoco piú grande è, però, raggiunto da Pabst con *La voce del silenzio* (1953), pieno di inquietudine, di indecisioni, di scarsezza d'idee. Con esso « *Pabst intende imporci con la forza, piuttosto che proporci con il ragionamento, una soluzione spirituale di tali ansie*: *e piú si accanisce e meno riesce chiaro, piú predica e meno ci dimostra di essere intimamente convinto*». Lo dimostra la figura del sacerdote, che pensa di abbandonare la sua missione. Lo studio è portato su corde sbagliate, false. Non che sia esterna, ma continuamente ritorna, tra il personaggio e il regista, una frattura psicologica. « *Forse Pabst ha pensato — per interpretare l'animo del prete — al modello del* Diario di un curato di campagna *di Bresson, ma ora ha dimostrato di non essere in grado di comprendere un tormento spirituale cosí atteggiato* » ([1]). L'esperienza sbagliata di Pabst dimostra come la via del film religioso sia preclusa a chi non è integro nelle intenzioni.

La carriera di Roberto Rossellini è una chiara dimostra-

([1]) f.d.g.: *La voce del silenzio,* in « Rassegna del film », II, 12, marzo 1953.

zione di come sia difficile, per un regista pensoso di una tematica cristiana, svolgere la propria visione del mondo su temi di umanità, progredienti su se stessi in modo coerente.

Il discorso rosselliniano si articola in due momenti, sensibilmente diversi.

Il primo — artisticamente superiore, svolto sull'arco di una narrazione legata al nostro tempo — documenta una crisi generale; il secondo — incerto, pur se con illuminazioni improvvise — è intento ad evidenziare una crisi individuale, dentro il personaggio.

Rossellini non è, per natura e per formazione, un pensatore. Non possiede la capacità critica di sistemare le osservazioni in una costruzione di salda struttura. E' piuttosto, un osservatore attento e dotato, che riesce ad afferrare le caratteristiche essenziali di una situazione. Le scopre, bruciandole nelle immagini. Quando la realtà mostrava un aspetto piagato, egli seppe evidenziare il nocciolo delle questioni, prima e meglio di tanti altri. Passato l'acme di pressione, non possedendo una cultura, sofferta giorno dopo giorno, che ne alimentasse la visione, in cui potesse trovare consolazione e riposo, stimolo e motivo di riflessione, non è riuscito sempre a concludere in modo coerente il suo discorso. Fatta forza al proprio pudore non è giunto all'uomo rivelandone, completamente, il « nido di vipere » nascosto, o gli atti d'amore, pure celati.

Forse perché la sua carriera segue una parabola assai diversa dai moduli consueti, lontana dagli schemi ordinari di maturazione.

Solitamente lo scrittore, e il regista, di vera grandezza è colui che fatta luce completa sul proprio dramma privato, piega via l'attenzione per non avere occhi che per il rumore, o per il silenzio, del dramma degli altri. Rossellini, invece, è giunto alla « via di fuori », al mondo altrui, quando ancora non era giunto a sistemare le costanti interne della «via di dentro ». La sua posizione di scopritore della realtà, apparentemente tanto sicura, è fragile, debole proprio per l'incapacità rosselliniana a legare la riflessione alla narrazione. Rossellini coglie in un gesto il significato di una vita, senza calarsi nell'attimo. Risulta specchio del nostro tempo. Scrive, infatti, il diario dei fatti degli altri. Nessuno può negare che questo diario abbia pagine bellissime. *L'Uomo della Croce* (1942) narra, con eloquenza, di un cappellano militare, *Roma città aperta* (1944-45) è la parabola del sacrificio di un sacerdote, uno dei migliori episodi di *Paisà* (1946)

si svolge in un convento. Il discorso è sviluppato sotto l'angolo interpretativo cristiano; non perché la figura di un sacerdote ritorni insistentemente, ma perché tornano palpiti e sollecitazioni spirituali, si può considerare cinema religioso.

Gian Luigi Rondi ha potuto parlare, per la trilogia rosselliniana sulla guerra — e di cui fa parte *Germania, anno zero* (1949) — di visione di un mondo senza Dio.

Roma, città aperta mostra un agghiaciante rappresentazione di un tempo e di una società, che hanno dimenticato i principi dell'amore. Il tono del racconto spoglio, disadorno, fa continuamente risaltare il motivo. L'occhio si fissa su un viso qualunque, e subito lo evidenzia, lo frusta, lo rivela, nudo e freddo. Sotto il viso immutabile, oltre la normalità dei gesti, si nasconde una stanchezza morale senza aperture. Rossellini non giunge al giudizio per una scelta ideologica, ma, piuttosto, per un disaccordo morale. E' la mancanza di pietà, di sentimenti limpidi che faranno crollare il mondo, contro cui si schiera il sacerdote, Nannina, i partigiani. Per reazione piú alte si stagliano le figure di quest'ultimi. Anche nella lotta, essi non portano l'odio, ma una commozione profonda, un disperato chiedersi ragione di certe ingiuste, assurde, crudeltà.

Le immagini sono a tal punto pregnanti, che non abbisognano di commento alcuno; testimoniano di per se stesse. Come nella sequenza della fucilazione del sacerdote, portata a un diapason altissimo di drammaticità. Triste è lo sguardo dell'uomo, che è consapevole del vuoto di un'umanità smarrita che, cacciando Dio dal cuore, ha negato se stessa.

Dolente e altissimo è, pure, il tono dei momenti poeticamente piú alti di *Paisà* (1947). Rossellini, quando riesce a giungere alla verità dei sentimenti, sa sistemarli nell'immagine — il negro che guarda il luogo, in cui Alfonsino vive; il passaggio per Firenze, con il sole che si spande per le strade, di una attesa e di sospensione psicologica presente, fissa nel soffocante chiarore dell'immagine; il grido del bimbo sul fiume, i tonfi dei corpi nell'acqua —; anche se, quando l'artista deve concludere, portare un contributo di riflessione, il tono inevitabilmente si abbassa.

Germania, anno zero (1948), vale in particolar misura per la sequenza finale. Il racconto precedente è nervosamente condotto, le psicologie sono alquanto schematiche, quasi che il regista volesse, concludendo, arrivare al punto che solo l'interessa.

Il fanciullo, che ha ucciso il padre, cerca qualcuno. Tutti

si rifiutano al dialogo, il maestro, i compagni di furti, la ragazza che, per una notte, gli ha insegnato l'amore. L'errare del fanciullo ha un valore simbolico. La tensione che pervade il quadro non deriva soltanto dalla approfondita analisi psicologica, ma da un discorso sotteso. Non è un ragazzo tedesco, ma è l'incarnazione dell'umanità smarrita, che ha abbandonato la religione, l'insegnamento dell'amore per coltivare miti di potenza e di odio, ormai franati. Non ha piú nulla a cui aggrapparsi; né vuole ricercare la strada, su cui salvarsi. Edmund, camminando, sente il suono di un organo, che viene da una chiesa bombardata. Si ferma; resta incerto un attimo, prosegue il cammino.

Se il limite della salvezza e della condanna è nella volontà, Edmund non può salvarsi, perché, con la negazione di Dio, ha negato anche se stesso.

Finirà, dopo aver tentato di giocare tra le macerie, per scegliere la morte, l'annullamento, sfracellato al suolo. Sul suo corpo si china una donna. Lo guarda, smarrita. E' la Pietà che fissa l'umanità. D'un colpo la macchina si alza verso l'alto, su, tra le macerie, ad inquadrare, per un momento, una croce.

La seconda fase della carriera rosselliniana intende approfondire a tal punto l'umano, da ritrovare nel contingente il soffio dell'infinito.

La scelta de « I fioretti », per il film *Francesco, giullare di Dio* (1949), rivela la consapevolezza di un impegno culturale per una tale, e difficile, via. Dopo l'errore di *Amore* (1947-48) Rossellini si pone su quella che Vigorelli ha chiamata « seconda via della cultura italiana ». La posizione è esatta. Nulla è piú errato che voler andare a porsi nei vicoli ciechi, poveri, del verismo del primissimo novecento, con uno fondo cinico e inutilmente pessimista — se mai, oggi come oggi, l'artista ha da reagire ad esso, e non con rifiuti esterni, ma con un superamento dall'interno di quella « coda del diavolo » della cultura italiana, che è il decadentismo —; e nulla è piú indovinato dell'andare a ricercare la purezza della vena piú fulgida della cultura nazionale. Il *Francesco* di Rossellini dà nuova dimensione e intonazione al testo anonimo del quattordicesimo secolo, cui si ispira. Come quello, esso rifiuta un piano di costruzione. Fermo al capitolo isolato, tende a cogliere, con sicurezza assoluta, il momento in cui il divino si sposa all'umano.

Nel silenzio profondo si ode il suono insistente, sgradevole, della campanella preannunciante l'arrivo del lebbroso. Francesco l'attende. Ecco, è davanti a lui. Indugia un attimo, poi l'ab-

braccia. Rossellini, con un linguaggio semplicissimo, riesce ad incorporare nella sequenza un soffio nuovo, altissimo.

Il film s'apre in queste illuminazioni improvvise, in momenti di grande valore espressivo, che acquistano una maggiore ariosità, proprio perché sono immessi in un tono bigio, lento, uniforme, che si svolge con una innegabile monotonia di accenti stilistici. Non si è, tuttavia, al frammento isolato, per il motivo ritornante della umiltà, che lega le parole dell'un personaggio a quelle dell'altro, e si disperde nell'aria stessa, pervasa da un soffio ombrato, cinereo. E' il centro della unificazione artistica.

Ogni episodio è immesso in una atmosfera superiore, che trasfigura dolcemente la tristezza e le pene del mondo. Lo rivela l'incontro tra Chiara e Francesco, mentre le mani dei fraticelli sollevano petali di fiori, l'aria è ferma; i pensieri sono lontani, oltre il tempo. Francesco dice poche parole: « Quanti ricordi... »; il senso del tempo che torna, per ridare la forza di continuare, per portarsi avanti è fisso sui volti, alita loro intorno. Lo rivela, nello stesso modo, il discorso sulla perfetta letizia, pronunciato da Francesco, quando, cacciato, è rigettato sulla strada fangosa, battuta dalla pioggia.

L'ambiente, che circonda il santo invita all'umiltà e al raccoglimento. E' una campagna secca, quasi bruciata, capanne di rami, nude chiese, povere di tutto, ma non di sentimento religioso, strade, piazze con le case marcite dal tempo, con sul volto quasi un aspetto fisico, umano. Quindi non solo Francesco, i suoi frati, suor Chiara, ma anche i luoghi emanano un sentore preciso di santità. Posizione dell'anima non sortita dal candore; anzi non è per nulla ingenua attesa perché nasce da un'esperienza semplice, ma sostanziale, della vita. Da una riflessione basata su poche verità essenziali.

I frati di *Francesco, giullare di Dio* sanno in che cosa credere; è la fede che dà loro coraggio e fermezza. A raggiungerla tendono le figure dell'ultimo Rossellini, da Karin di *Stromboli, terra di Dio* (1949-50) a Irene Richard di *Europa 51* (1952) a Isabella di *Viaggio in Italia* (1954) alla protagonista di *Paura* (1955). « *Mi hanno trovato quelli che non mi cercavano, mi sono presentato a coloro che non chiedevano di me* » I versetti di Isaia aprono le pagine di *Stromboli,* e spiegano le intenzioni di Rossellini. Ma nelle immagini non è traccia del loro valore. La evoluzione di Karin non è risolta. Sul monte, quando essa si risveglia dopo la fuga, non passa lo spirito, che supera i limiti delle cose. I contorni delle rocce sovrastano l'attenzione, i par-

ticolari posseggono una concretezza opaca, il volto di Karin una espressione immutabile e assente. La materia rimane fredda, irrisolta. Rossellini non esprime, in forma concretamente narrativa, le sue costanti interiori, la sua « via di dentro ».

I valori cristiani della vita, intimamente fusi nei personaggi del primo momento della carriera rosselliniana, sono, ora, enunciati programmaticamente. Raramente risultano incarnati. Talora restano posticci. La sostanza cristiana era sommessa, ma profonda, in *Roma, città aperta,* in *Paisà,* nel *Francesco*; appare forzata, esterna in *Stromboli.* Un accostamento tra il sacerdote che muore, nel primo film della trilogia rosselliniana, e il parroco di *Stromboli,* è comprovante. Se il primo è inciso in modo deciso, chiaro, esplicito, per il secondo invano le annotazioni tentano di suggerirlo. Vive distaccato, come se nulla gli importasse della sua gente, dell'isola, di chi sbaglia. E' colto dalla realtà, ma non interpretato, in un momento e per un racconto in cui la cronaca non basta piú. Le parole rimangono atteggiamenti, e mai diventano sostanza e sangue. Si potrebbe obbiettare che *Stromboli* vuole essere la storia di una donna in crisi; ma da chi tra i primi ha offerto al cinema italiano ideali e aperture verso sentimenti solidaristici, fuori da un limite solipsistico, si può pretendere una aperta visione narrativa. O sarebbe perdonabile, se Karin fosse chiaramente descritta e artisticamente delineata. Rimane, invece, ambigua, mossa non da sentimenti, ma da sfumature di sentimento, non da vera ansietà, ma da palpiti estranei. Manca un motivo psicologico, che si inizi, si svolga, si concluda. Solo in una sequenza pare che venga rintracciato, ma poi il discorso non ritorna piú su esso, ad insistere.

La donna, al mattino, gira per l'isola deserta. Scale e pareti ripiene la circondano. Si sente chiusa, arida, secca. Il pianto di un bimbo le giunge, dall'aria, come una liberazione. Si accanisce a cercarlo; ma il pianto, ora piú forte, ora piú debole, le sfugge, la lascia, per poi riprenderne l'attenzione. Il segreto di una inquetudine, per un momento, si scioglie in un particolare concreto. Il tono, subito dopo, ritorna incerto. Karin non diventa mai personaggio, perché non si muove in un terreno psicologico che la sostenga. Non è una peccatrice; è una idea messa in movimento a fini dimostrativi — e come lei tutte le altre figure femminili dell'ultimo Rossellini — per portare il discorso alla conclusione che « tutto è Grazia », e il posto in cui ognuno ha da impegnarsi non ha limite alcuno. E' l'intero mondo.

Anche Irene Richard non è un personaggio, ma un'idea. E'

il concetto dell'uomo solo, che per superare la propria aridità ha da portare alle estreme conseguenze il proprio impegno umano, rinvenendo una fede. Ma la figura, presentata da Rossellini, non giunge ad essere l'immagine pura del nostro secolo, una nuova figura di santa.

Ad una prima lettura riesce indubbiamente a suggestionare, ma, ritornando a meditare sul film, non ci vuol molto ad accogersi che è frutto di un equivoco. E' preferibile un attimo solo di *Roma città aperta,* con il volto del sacerdote, le parole che rivolge a Nannina, a tutta la lunga sequela di sofismi filosofici degli ultimi film di Rossellini. Della realtà ora egli dà una interpretazione contorta, come se guardasse attraverso una lente deformata, che muta i contorni degli oggetti, rendendoli spettrali. Le ultime realizzazioni di questo grande regista sono la testimonianza drammatica di una crisi profonda, che attende la sua risoluzione.

La risposta di Hollywood

Il cinema hollywoodiano, legato ad una concezione spettacolare del fenomeno cinematografico, non ha mai svolto con risultati chiari il tema religioso.

Si è avvicinato, talvolta, alla figura del sacerdote, raccontandone la vita, le difficoltà, la vittoria finale. Ma, tolto l'approfondimento della matrice spirituale, che da sola giustifica gli atteggiamenti, la figura è ridotta alla dimensione esterna di un uomo che veste la tonaca.

Un personaggio che è riconducibile ai filoni psicologici del film hollywoodiano, senza variazione alcuna. Nei film dell'anteguerra il sacerdote non era, in fondo, che uno dei tanti eroi destinati costantemente, idealmente o di fatto, a vincere ogni battaglia.

E se nel dopoguerra, in corrispondenza con l'apparizione sugli schermi della figura dell'antieroe, anche il sacerdote sarà maggiormente ombrato, mosso da una rete leggermente piú approfondita di sentimenti umani, il gioco, in definitiva, non cambia eccessivamente.

Non si può, quindi, parlare di film religioso; nello stesso modo che non lo sono i film di Duvivier su *Don Camillo,* anche se si svolgono intorno ad un personaggio, il quale veste da prete.

Nel 1938 appare *The boys town* (La città dei ragazzi), di

Norman Taurog, dedicato alla vita di padre Flanagan, e *Angels with dirty faces* (Gli angeli con la faccia sporca) di Michael Curtiz, film abbastanza interessante, perché il regista tenta di portare nel filone « gangster » elementi di calda simpatia. Il sacerdote appare in una funzione maggiormente individuata. Rocky torna al quartiere della sua infanzia lontana, torna per morire. E a lui parla il sacerdote; lo convince a « morir male », per indurre i ragazzi della strada a distruggere il mito che di lui hanno creato, a respingere le suggestioni che le avevano indotti sulla strada del male. I dialoghi tra i due amici ritrovatisi, dopo tanti anni, diversi l'uno dall'altro, — sacerdote il primo, gangster il secondo — sono svolti con cura, con lindura psicologica.

Con uno spirito vagamente vicino al minore Bruce Marshall, ma senza la grazia saporosa dello scrittore, sono trattate le preocccupazioni, d'ordine squisitamente concreto, del sacerdote di *Going my way* (La mia via, 1944), delle suore di *The bells of St. Mary* (Le campane di Santa Maria, 1945). Con la stessa pulizia, con cui racconterebbe una commedia briosa, Mc Carey avvolge i protagonisti dei suoi racconti in una atmosfera svaporata dolcemente falsa. Si avverte che il regista è insensibile alle suggestioni piú profonde che certi temi potrebbero offrirgli, che a lui non interessa, per nulla, la materia dei suoi racconti.

Emilio Cecchi, osservatore assai attento, che ha studiato a lungo gli scrittori nord-americani, ha notato che « *se dal Cristianesimo venne agli uomini piú dolorosa ed insieme piú attiva e cordiale coscienza di che cosa sia peccato, non è ingiusta l'impressione che a volte si trova in America: di trovarsi in un paese avanti l'incarnazione di Cristo* » [1], prima che i suoi insegnamenti si legassero intimamente alla vita di chi li segue. E' questa ragione che fa trovare il vuoto sotto le immagini nitide.

John Stahl, dirigendo *The key of the Kingdom* (Le chiavi del Paradiso, 1946), ha imposto una dignità maggiore del solito alla materia. Riesce a delineare, con sufficiente chiarezza, il percorso di un sacerdote cattolico in Cina. Il film tuttavia non sublima il contenuto morale del racconto; scorre puntuale, preciso, puntando su risoluzioni verbali che, da sole, non riescono a restituirci i motivi interni che stimolano il protagonista. Uguale assenza è in *Men of the boys town* (Uomini nella città dei ragazzi, 1948), in cui Taurog torna a temi analoghi a quelli di *La città dei ragazzi*; nei « biografici » *Bernardette* (1946) di

[1] Emilio Cecchi: *Scrittori inglesi e americani,* Mondadori, Milano, 1954.

VITTORIO DE SICA: *La porta del Cielo* (1944)

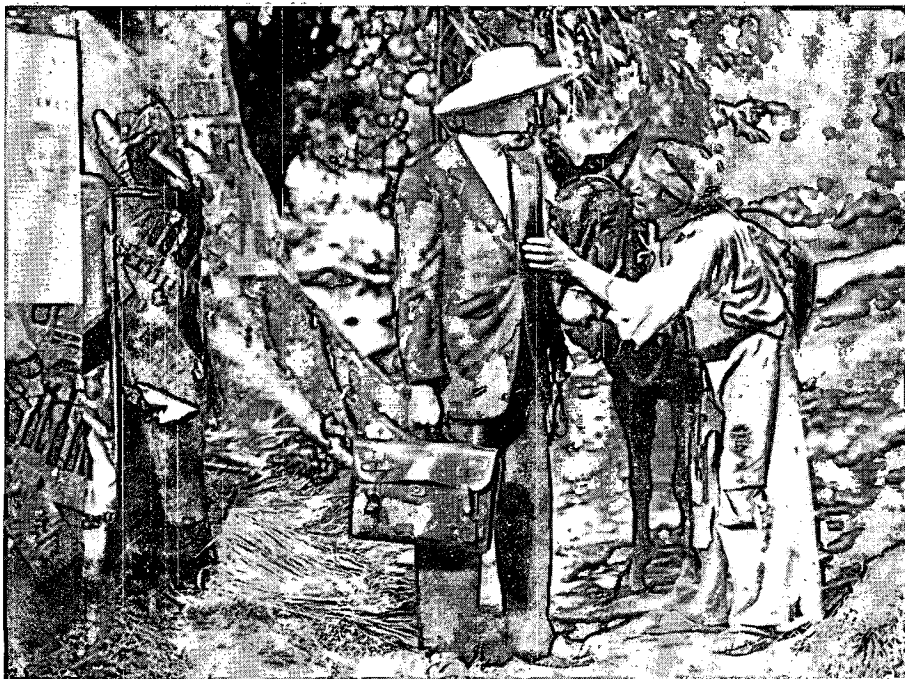
ROBERTO ROSSELLINI: *Roma città aperta* (1945)

ALESSANDRO BLASETTI: *Un giorno nella vita* (1946)

LEO McCAREY: *The bells of St. Mary* (1947)

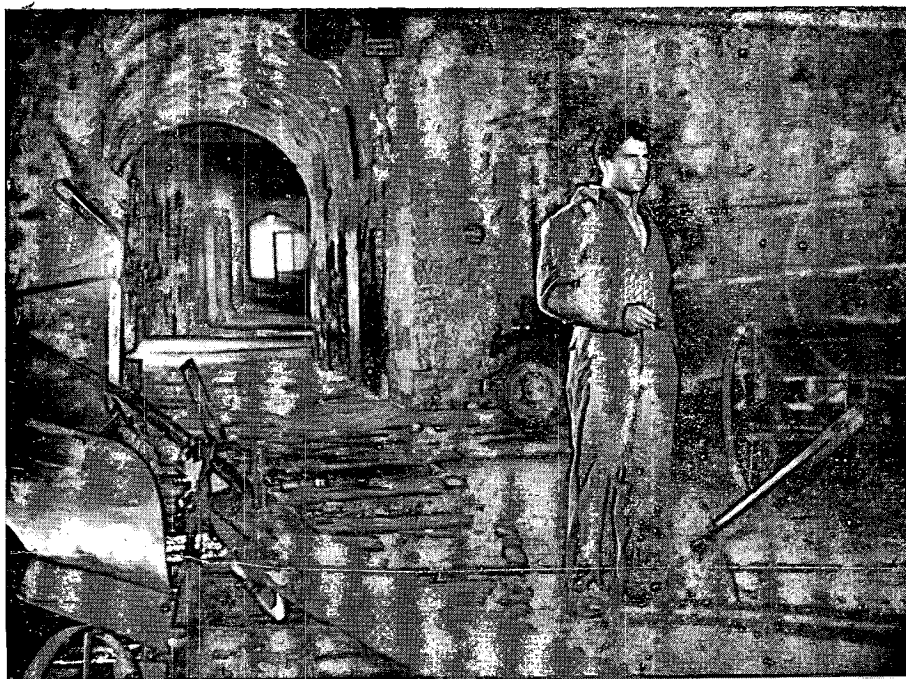
MAURICE CLOCHE: *Monsieur Vincent* (1947)

ALESSANDRO BLASETTI: *Fabiola* (1948)

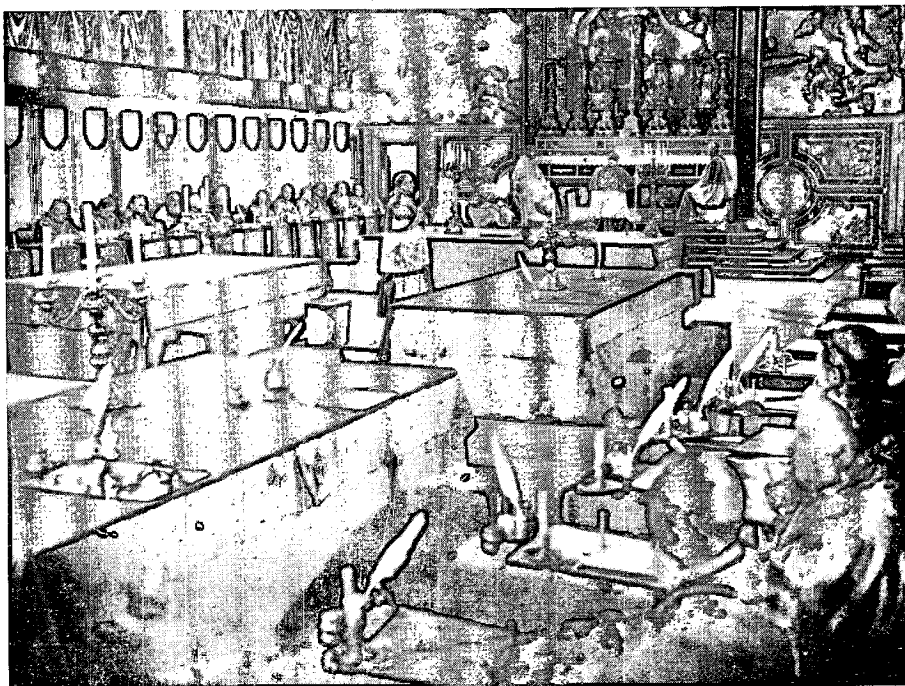
JOHN FORD: *The fugitif* (1948)

JOHN FORD: *The fugitif* (1948)

AUGUSTO GENINA: *Cielo sulla palude* (1949)

JEAN DELANNOY: *Dieu a besoin des hommes* (1950)

ROBERTO ROSSELLINI: *Francesco giullare di Dio* (1950)

CURZIO MALAPARTE: *Cristo proibito* (1951)

ROBERT BRESSON: *Le journal d'un curé de campagne* (1951)

ROBERT BRESSON: *Le journal d'un curé de campagne* (1951)

MARCO SCARPELLI: *Gli uomini non guardano il Cielo* (1952)

ROBERTO ROSSELLINI: *Europa 51* (1952)

Henry King, e *Joan of Lorain* (Giovanna d'Arco, 1943) di Fleming; in *Edge of down* (La porta dell'inferno, 1950) di Robson, e in *First legion* (Prima legione, 1950), in *I confess* (Io confesso, (1953), in cui Hitchcock parte dal problema del segreto della confessione per compiere alcune brillanti variazioni su tema giallo.

Mai, neppure in brani limitati, i registi hollywoodiani sono riusciti a passare da una realtà mostrata ad una atmosfera, capace di rammentare un percorso di fede. I soli film, in cui il tema religioso pervada ogni fotogramma, sono nati fuori dagli schemi serrati di Hollywood. Sono *The grapes of wrath* (Furore, 1940) di John Ford, *Give us this day* (Cristo tra i muratori, 1949) di Edward Dmytryk, *On the waterfront* (Fronte del porto, 1954) di Elia Kazan.

Alla denunzia giustificata di alcuni aspetti sbagliati di una società, essi uniscono lo studio di un personaggio, dapprima perso in un rifiuto opaco, senza un preciso indirizzo, che lo renda sensibile ai moti e alle risonanze della verità, consapevole, infine, della dignità dell'uomo per la cui affermazione egli comprende che è necessario battersi.

In uno scavo approfondito dell'umano, che investe la persona, la società e la trascendenza, essi pervengono a ritrovare il divino.

Se, come ha scritto Donne, « *ogni morte d'uomo mi diminuisce, perché io faccio parte dell'umanità* », ogni ritorno ha da rinfrancarci, e riportarci all'ottimismo.

Furore di John Ford esprime una tale credenza. Non si limita ad essere un atto polemico verso la società. Il libro di Steinbeck raggiunge risultati minori; rimane documento pregevole di una situazione storica, non opera di largo respiro poetico. Proprio perché si ferma ad una posizione negativa, insistendo in una visione senza aperture. I personaggi, studiati in una dolente prospettiva di rifiuto, restano uomini naturali. Steinbeck supererà questi limiti in altri romanzi.

Ford ha rifiutato il modulo già fatto, per rinvenire una sua atmosfera consanguinea e segreta. Ha ottenuto un film « pericoloso », poiché, basato su una condizione incisa con estrema chiarezza, è sempre sul bilico di franare in una disperazione di sapore naturalista.

Tom esprime il dramma di tutti, di Mamma Joad, dei parenti, di Casy, il pastore. La sua evoluzione, studiata nei segni del volto, è l'esempio della crisi di tutti i personaggi. Nei primi cenni narrativi, Ford indica il « silenzio » di Tom puntando sul

paesaggio. Fissa, con campi lunghi, la desolazione dei luoghi abbandonati, delle case deserte, il cielo che piomba sulla terra. Non ancora punta sull'uomo, su cui si fissa, per non abbandonarlo piú, in seguito, durante il viaggio.

Il momento della partenza è il piú amaro del film. L'emozione fordiana si distende su ogni particolare, dopo essersi tenuta, con alta intensità, solo su Mamma Joad. Uno sguardo alle mani che frugano tra le carte, ad un volto; già l'emozione si incorpora nell'immagine. La disperazione comincia a lavorare, a far franare i principi morali, le idee, le credenze religiose. Tom, dappertutto, trova miseria, tristezza, i mali in cui non pensava di imbattersi. Muoiono, ad una ad una, le credenze abbarbicate profondamente. E' all'estremo della negazione, quando tutto è stato abbattuto, e ogni principio ha franato in un pendio senza fine, che la voce di Dio si fa nuovamente sentire. Proprio per l'assenza dei suoi principi, proprio in un mondo che lo nega, viene ritrovato il significato perduto. Tom si salva, perché « *non esiste vera bontà, né perfetto amore senza tutta la chiaroveggenza possibile* ».

La minaccia della vita diventa negativa, da positiva che era. La posizione cristiana del film è nei dialoghi finali, che suggellano un film straziante con la luce della speranza.

Tom intende che il dolore sofferto non è passato invano. Non lo rifiuta piú, perché ha inteso come a ciascuno di noi non sia stata affidata solo la propria parte di peso, secondo una personale capacità di reazione, ma ognuno ha da portare anche una parte del peso altrui.

Dice Tom alla madre: « *Non importa dove vado, perché io non potrò mai morire. Sarò dovunque sia un uomo; dovunque ci sia un uomo che soffre e combatte per la vita io sarò là. Dovunque il genere umano si sforzi di elevarsi* ».

Nelle parole del suo personaggio, Ford trova alimento ed ispirazione. Le immagini precedenti, che si svolgono in un tracciato coerente, in cui ogni parola si cala in gesti severi, si integrano in una pagina, mai fredda o formalisticamente compiaciuta. Tutto è risolto in sede espressiva.

Lo stesso non è per *The fugitive* (La croce di fuoco, 1947), che indebolisce il tono del romanzo di Greene. E', questo, un film che svolge il dramma della persecuzione in un mondo esterno, con l'attenzione rivolta ai soli valori luministici e figurativi, senza che siano piegati in funzione della tensione del personaggio.

Il linguaggio espressivo di *Cristo tra i muratori* è, invece, semplicissimo. Mai si sente lo sforzo d'usare un mezzo filmico, e non un altro; tutto è ridotto alla misura del volto. Per *Cristo tra i muratori* si può dire che lo stile è l'uomo. Nei dialoghi tra Geremia e Katleen, in cui due visioni del mondo sono messe in rapporto — la prima è quella di una vita intesa come amore, come costruzione di una famiglia, di rapporti d'amicizia e di fede, la seconda come uno scorrere di giorni che si esauriscono in se stessi, in gioie e in pensieri, goduti e limitati — il regista si ferma al volto. Guarda la tristezza, la lenta dissoluzione impietosa dei lineamenti, pur umani, di Katleen, e il pensiero torna al viso teso d'Annunziata, precorre le parole del finale.

« *Cosa potete comprendere della vita di un uomo? Cosa potete comprendere voi uomini dalle mani delicate dell'amore, della casa, dei sogni? Cosa avete tra queste mura o nel cuore che mi possiate onestamente dare? Questo è Geremia? Chi può dire quanto valeva? Vi potrò solo dire: era la mia vita* ». Ogni margine viene, pertanto, bruciato e risolto nell'immagine.

Kazan punta su una analoga poetica dell'uomo in *Fronte del porto,* dove evidenzia la lenta evoluzione di Terry Malloy, dal silenzio della coscienza alla chiarezza finale. E' uno studio spietatamente analitico, dove nulla è lasciato all'intuizione del lettore. Tutto è chiaramente individuato. Ogni elemento è ricondotto ad una chiave psicologica. Nel giro in macchina di Terry col fratello, la mano, lasciata penzolare, in primo piano, denuncia la situazione di prostrazione del personaggio.

La sua evoluzione, basata principalmente su elementi religiosi, approda alla conclusione, quando l'anima sua si riempie di nuova freschezza. Il volto si rischiara. Kazan, nella prima parte, insiste su primi piani; tiene il taglio dell'inquadratura su linee orizzontali. Nel finale ricorre alla linea verticale, che dà un senso nuovo all'immagine. Il giovane avanza tra gli operai del porto, verso la banchina; è guardato dal basso. Il corpo si staglia diritto, erto. I mezzi filmici son veramente di un clima morale, felicemente equilibrato.

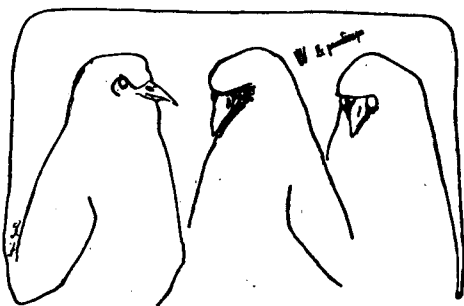
Ai film di Ford, di Dmytryk, di Kazan ha risposto il silenzio di Hollywood.

Conclusione

Le conclusioni, che si possono trarre alla fine di un discorso sul tema religioso nel film, non sono complessivamente positive. E' mancato, assai spesso, ai registi la coscienza di dover andar

oltre il manzoniano « silenzio dell'amore », gettandosi in pieno nel « ballo dei poveri » della vita. Anche chi, arrivando a cogliere i percorsi interni, tortuosi o limpidi, le riflessioni morali e le esigenze religiose, battendo una strada difficile, non sempre è riuscito a risolvere la carica umana nella pagina, impigrendola di contenutismi, in un argomento tanto facile a suggerirli.

I pochi che sono giunti a risultati poeticamente puri — Dreyer, Bresson, Rossellini, Delannoy in alcuni momenti, Ford e Dmytryck — bruciando ogni lirismo esterno, fisso lo sguardo sull'uomo, sono giunti ad evidenziare un frammento di verità. Il suo profumo li ha ripagati d'ogni fatica.

Francesco Bolzoni

Importanza di Lloyd Bacon

Lloyd Bacon fu prima della guerra uno dei registi piú richiesti di Hollywood. La sua ascesa cominciò con l'introduzione del « parlato », poiché egli aveva saputo legare il proprio destino a quello di una casa di secondo piano che giocò la carta del cinema sonoro al momento buono: la Warner Bros.

Bacon firmò uno dei primi « talkies », *The singing fool* (Il cantante pazzo, 1928), e nel solo 1929 realizzò ben cinque film, d'altronde mediocri: *Say it with songs, So long Letty, Stark mad, No defense, Honky Tonk.* Un tale ritmo di produzione non subirà rallentamenti fino al 1940. In tutti i generi, gangster, commedia, sentimento, western, egli mostrerà la medesima efficienza. Lloyd Bacon era un valore sicuro, come Michael Curtiz: gli si poteva affidare qualsiasi sceneggiatura, ne avrebbe ricavato un film onesto, accurato e assai redditizio. L'« Index de la cinématographie », che è la guida degli esercenti francesi, notava per esempio, a proposito di un film del 1942, *Silver Queen,* che *« esso non contiene alcun apporto inconsueto che possa sconcertare il pubblico ».*

Per ragioni rimaste oscure, Lloyd Bacon lasciò la Warner Bros e, dalla fine della guerra, ha lavorato per la Columbia e la Fox. Abbiamo visto in Europa alcune delle sue recenti produzioni che decine di registi americani avrebbero potuto firmare: due commedie centrate sul tema dei traffici clandestini — *Miss Grant Takes Richmond* (1949) e *Fuller brush gril* (1950) —; un poliziesco abbastanza curioso — *Good humor man* (1950) —; un film di guerra — *The frogmen* (1951); un'operetta in costume — *Golden girl* (1951) —.

Questa carriera, nella quale si possono numerare poco meno che un centinaio di film, è insomma il trionfo del mestiere. Fatte salve le proporzioni, Bacon è l'equivalente di un L'Herbier o

di un Christian-Jaque. La sua opera riflette con la massima precisione le mode di Hollywood: « music-hall » verso il 1933; produzioni militari nel '34-35, anni che coincidono con un risveglio del nazionalismo americano (il duo James Cagney - Pat O'Brien interpretò per Lloyd Bacon tutta una serie di film di marina, di fanteria e di aviazione il soggetto dei quali era pressoché immutabile, e che consentiva di organizzare agevolmente, all'epoca del doppio programma, dei « festival Cagney » in qualsiasi sala di periferia); film di penitenziario e opere sociali dal '36 al '38; nel 1939, ritorno al « western », che Cecil De Mille e King Vidor avevano riabilitato.

Pensiamo tuttavia che Lloyd Bacon meriti qualcosa di piú che questo giudizio frettoloso. Egli ha prodotto troppo, e tale abbondanza lo danneggia, cosí come in letteratura danneggia un Georges Simenon. Ma sei titoli almeno sembrano possedere un'importanza abbastanza rilevante: *Footlight Parade* nel 1933, *Marked woman* nel 1937, *Invisible stripes* e *A slight case of murder* nel 1938, *Oklahoma Kid* nel 1939, *Action in the North Atlantic* nel 1943.

* * *

I film di « music hall » han conosciuto negli Stati Uniti durante gli anni '30-35 una voga sorprendente. In un periodo di crisi economica, il cinema assunse in pieno la sua funzione di diversivo. Il grande spettacolo era un rifugio in un sogno lussuoso popolato di donne e di canzoni. E la maggior parte delle grandi società lanciarono delle serie che sopravvissero a lungo: le « Broadway Melody », le « Gold Diggers », le « George White's Scandals », le « Big Broadcast ». Il titolo, che permaneva inalterato di anno in anno, era seguito dalla data. Si ritrovavano spesso i medesimi attori (Eleanor Powell, una delle regine del « music-hall » americano di anteguerra, ha interpretato numerose *Broadway Melody*) né il soggetto subiva grandi mutamenti: preparazione di una rivista, fastidi finanziari, incostanza dell'impresario, avventure amorose di una ragazza che diventerà una « stella », e successo finale a New York.

Sul piano estetico, il cinema aveva mutuato dal « music-hall » classico alcune formule:

— innanzi tutto lo « stile Ziegfeld »: grandi scaloni, grappoli di donne, romantici veli, lampadari, colonnati. Ziegfeld amava il gigantesco in una scenografia barocca. Alcuni dei balletti da lui inscenati a Broadway negli anni intorno al '25 furono ricostruiti in un film di Robert Z. Leonard, *The great Ziegfeld*

(1936) e poi riuniti in un cortometraggio oggi introvabile: *Gloria alla bellezza delle donne*. Ma la scenografia in cui Vincente Minnelli ha inquadrato il numero di Georges Guetary in *An American in Paris* è assai caratteristico di questa tradizione;

— la « trasposizione dell'oggetto ». Tale formula si può assomigliare al surrealismo: trasformare un oggetto reale, ingrandirlo smisuratamente, modificare le consuete scale di percezione. Si dava alla scena la forma di un disco fonografico, sul quale danzavano cinquanta « girls »; oppure era una sedia dai piedi enormi, fra i quali s'inseguivano delle fanciulle abbigliate da gatto; o ancora uno specchietto da portacipria dalle dimensioni di una vetrina... C'è d'altronde in *Footlight Parade* una brevissima satira di una tale moda. James Cagney, morto di stanchezza, è in cerca di un'idea per un balletto: gli servono un caffè, lui si mette a saltare: « Ci sono!... Una caffettiera enorme, delle ragazze... ». C'era in questo tutta un'epoca alla rivista a grande spettacolo;

— infine l'« humour ». La danza integrava degli elementi realistici che diventavano spunti per « gags »: grossi borghesi, vamps, giovani timidi, questurini...; oppure utilizzava ambientazioni sordide: stamberghe, angiporti, pensiline di stazioni.

Ma i tecnici hollywoodiani arricchirono tale formula prendendo partito dai movimenti della camera. Lo spettatore non era piú ancorato alla propria poltrona, penetrava nel balletto. Si misero dunque a profitto:

— il primo piano di particolari;

— il carrello avanti e indietro su delle « girls » in fila indiana che inclinavano la testa al passaggio della camera, scoprendo il volto delle loro compagne;

— le visioni dall'alto, a piombo, di evoluzioni collettive: immagini di fiori che si schiudono, di corolle disegnate dai ballerini stessi;

— le riprese subacquee, nei balletti nautici;

— le angolazioni stravaganti.

Il cinema trionfava del « music-hall » sul suo stesso terreno. Si è ch'esso beneficiava di un « atout » maggiore: la mobilità delle riprese.

Footlight Parade (Viva le donne, 1933) è una sintesi di tutti questi stili. Esso testimonia di un'arte già arrivata a un alto grado di perfezione, che non farà ulteriori sensibili progressi fino alla guerra.

Il soggetto, beninteso, non è che un pretesto. Esso ha tuttavia il merito di richiamare un episodio minore della storia del cinema. Agli inizi del sonoro gli esercenti delle grandi città ame-

ricane avevano lanciato la formula di un « lever de rideau » cantato e danzato. Ben presto, d'altronde, i disegni animati e i cortometraggi musicali soppiantarono questi « prologhi » che costavano molto caro. Sotto quest'angolo, il film di Lloyd Bacon è dunque una sorta di documentario, rivisto da Hollywood.

La realizzazione sorprende per l'audacia di certi dettagli. A quell'epoca la censura era meno esigente e i « déshabillés » assai piú libertini. Al giorno d'oggi Joan Blondell non s'infilerebbe piú le sue gonne con tanta insistenza, e, James Cagney non avrebbe un'avventura di quarantott'ore con una bionda che non è sua moglie; né si permetterebbe a un bambino di sei o sette anni di eccitarsi al passaggio di una « vamp », sia pure nel quadro di un balletto. Tuttavia le Leghe della decenza cominciavano a imperversare, e Lloyd Bacon ridicolizzò i puritani del Codice Hays sotto i tratti di un consigliere morale che supervisiona gli « spogliarelli » e s'insinua nei camerini. Viene sorpreso con una donna sulle ginocchia: « Mostravo a questa fanciulla quello ch'è proibito dalla censura ». Tutti questi dettagli hanno oggi un certo sapore storico.

Ma l'essenziale del film è nei tre prologhi: « Honey moon Hotel », « Accanto alla cascata » e « Shangai Lil », realizzati da Busby Berkeley.

Il balletto nautico della cascata è sontuoso. Nel bianco e nero, né *Gold diggers of 1933* né *42.nd Street* (un altro Lloyd Bacon) né le *Broadway Melody* di anteguerra han superato nel campo del grande spettacolo la tecnica di *Footlight Parade*. Resta il fatto che tale formula ha dei limiti, e « Honey moon Hotel », assai piú vicino alla rivista classica, con i suoi figuranti alla René Clair, è assai dilettevole.

« Shangai Lil » è di tutt'altra classe. Quei pochi minuti di autentico cinema hanno un'importanza quasi storica. Un uomo entra in un taverna, si accascia al fondo della scalinata, si rialza lentamente. La camera lo segue. Egli cerca una donna, Shangai Lil: amore nostalgico di un volto intravisto nei bassifondi della città cinese. La camera compie una lunga carrellata sui personaggi appoggiati al banco: prostitute asiatiche mascherate all'europea, sergenti di carriera abbrutiti dall'alcool, una donna di razza bianca — forse una contessa russa arenatasi a Shangai —, marinai, trafficanti. Si apre un velario: brevi immagini di donne stese in un fumeria d'oppio, volti ieratici. L'uomo torna nella sala, scivola tra i tavoli e interroga ancora. Scoppia una rissa. I fucilieri di marina invadono la stamberga, sgombrano il campo

ed escono a passo cadenzato. La fine non ha alcun interesse: una parata militare.

Questa sequenza di bassifondi attinge l'esotismo fatturato dei film di Sternberg. Senza dubbio la vera Shangai degli anni intorno al '30 non aveva molto di comune né con *Footlight Parade* né con Sternberg. E' una visione romantica, tale però da incantare tutti coloro che hanno amato *King Kong, Gilda* e *Morocco,* vale a dire un certo tipo di avventura delirante e passiva.

Con « Shangai Lil » Bacon e Berkeley superarono dunque il « music-hall » tradizionale. In anticipo di quindici anni sulla sua epoca, questo balletto annunciava già talune sequenze delle *Ziegfeld Follies.* Minnelli ha allargato il tema insistendo sul tragico (« Lime-house blue ») ma non ha modificato la formula del balletto-poema. Non è dunque esagerato affermare che Lloyd Bacon assicura, con questi quattro o cinque minuti di cinema, la transizione fra Sternberg e Minelli.

* * *

Il periodo 1936-37 segna negli Stati Uniti l'apogeo del film sociale (*Fury, They won't forget, The life of Emile Zola, We only live once, Winterset*). Beninteso, questa corrente sociale si sviluppava entro limiti ben precisi e la messa in causa dell'ordine costituito era fuori discussione. Tuttavia l'era rooseveltiana esercitava una certa influenza sulla scelta dei temi.

Senza dubbio, Lloyd Bacon non ha mai posseduto il coraggio di un Fritz Lang o di un Mervyn Le Roy. Non era un uomo di sinistra e nemmeno un liberale. Ma il pubblico apprezzava i film « sociali », la Warner li vendeva bene e Lloyd Bacon, commerciante onesto, ha fatto il suo mestiere piú che onestamente.

Marked woman (Le cinque schiave) è datato 1937. E' un documento sulla lotta fra « gangs » rivali e sulla tratta delle bianche. In maniera abbastanza curiosa *Marked woman* preannuncia *The enforcer* (La città è salva, 1951) di Bretaigne Windust. Nell'uno e nell'altro film Humphrey Bogart incarna un integro procuratore; e in entrambi i casi si tratta di proteggere dei testimoni fino alla udienza di un processo penale.

Questi testimoni sono delle prostitute che hanno assistito a un assassinio. La gang le domina col terrore e una di esse, la piú influenzabile, viene sfigurata a colpi di rasoio. Ma questo piccolo gruppo è guidato da una ragazza intelligente e realista, Bette Davis. I sociologhi direbbero che essa riveste il ruolo di « leader ». Il procuratore riesce a convincerla e le cinque donne si lasciano imprigionare come testimoni. L'ultima immagine è

indimenticabile. Il processo ha avuto luogo, la banda è smantellata e le donne lasciano il Tribunale nella notte nebbiosa. Si teme uno « happy end » ma il procuratore le lascia partire. Fine crudele e normale. Bette Davis non appartiene al suo mondo: essa è « marcata ».

* * *

L'anno seguente Lloyd Bacon girò *Invisible stripes* (Strisce invisibili), documentario romanzato sul commercio delle derrate alimentari e l'organizzazione di un mercato all'ingrosso.

Assai di rado i cineasti di Hollywood han rivolto la loro attenzione alla struttura commerciale del loro paese. Un uomo di sinistra, Jules Dassin, ha tuttavia realizzato *Thieves' highway* (I trafficanti della notte, 1949) che è un'autentica lezione di economia politica sui monopoli di acquisto e la formazione dei prezzi controllati. Ma egli ha pagato la sua audacia. Generalmente, le notazioni sono piú brevi. Cosí William Wyler non ha potuto evitar di dire che la guerra aveva favorito il movimento di concentrazione, e che gli indipendenti cedevano i propri capitali per diventare capi reparto in grandi magazzini (*The best years of our life*).

Lloyd Bacon ha evocato un problema molto particolare, quello del « racket ». (Una serie di cortometraggi della Metro Goldwyn Mayer l'aveva trattato occasionalmente). Il principio è noto: una « gang » adotta una ragione sociale: Sindacato dei lattai, Associazione del piccolo commercio, ecc., terrorizza coloro che esercitano quel mestiere, li costringe a aderire e preleva una percentuale sulle vendite. Quando vi sono dei recalcitranti fa saltare qualche vetrina, abbatte un paio di negozianti e tutto rientra nell'ordine. Non c'è bisogno di dire che il « racket » ha caratterizzato una certa fase dello sviluppo degli Stati Uniti, particolarmente l'anteguerra. Il piccolo esercente, facile preda dei gangster, tende oggi a sparire. Oggi è magari la vittima di un'altra forma di « racket » assai piú efficace: l'assorbimento da parte delle grandi imprese (prezzo standard, succursali a scacchiera, catene di magazzini).

Invisible stripes resterà dunque come una testimonianza eccessivamente ben fatta. Lloyd Bacon ha creato, con Curtiz e Keighley, quello stile « Warner Bros » nervoso, contrastato, brutale da cui il cinema « nero » trarrà profitto piú tardi. Ma egli non ha timore di servirsi anche della tecnica del muto, oggi superata, e che attingeva tuttavia all'essenza stessa del cinema: il montaggio rapido e la sovrimpressione. Una delle sequenze migliori è una successione d'immagini violente, di crimini e di

attentati, con sullo sfondo la maschera ghignante di Humphrey Bogart.

* * *

E' noto il successo ottenuto da *Arsenic and old laces* (Arsenico e vecchi merletti, 1943) di Frank Capra. Il pubblico mostrò di amare questa forma di humour nero che si faceva beffe della morte. Ma Lloyd Bacon, cinque anni prima, era andato per lo meno altrettanto lontano con un film passato in Europa alquanto inosservato dal gran pubblico: *A slight case of murder* (1938).

Bisogna credere che i capolavori non siano altro che dei film che appaiono al momento adatto, per delle ragioni complesse che potrebbero esser messe in rilievo da un'analisi sociologica. Da ciò il successo di *Arsenic and old laces* nel 1945: a guerra finita si poteva ridere della morte; da ciò il fiasco di *A slight case of murder* nel 1939: era ancora prematuro scherzare con il Grande Passaggio (un « remake » fu girato in seguito).

Il soggetto non manca di piccante. Siamo nel 1933. Roosevelt ha abolito il proibizionismo. Un contrabbandiere, E. G. Robinson, decide di metter giudizio. Trasforma la sua distilleria in una onesta fabbrica di birra e promette sua figlia in isposa a un poliziotto. Ma gli uomini della sua banda durano fatica a adattarsi alla legalità, e i cadaveri si accumulano. Non si sa bene da dove provengono. Sorde rivalità perduranti dal « periodo clandestino » finiscono d'imbrogliare le cose. Robinson incarica i suoi luogotenenti di depositare quei corpi in città, davanti alle piú rispettabili dimore. L'autista, Allen Jenkins, protesta perché non è della partita. « Ogni volta che c'è da far baldoria sono io il sacrificato » Tutto, naturalmente, si accomoderà nel migliore dei modi e il questurino impalmerà la figlia del gangster.

Il film è importante da due punti di vista. Innanzi tutto, Lloyd Bacon si dà a smantellare il mito del Fanciullo. In una civiltà in cui la Madre-Dolorosa è in lizza col Fanciullo-Tiranno, non era molto piacevole vedere un marmocchio un po' maltrattato da alcuni gangster. *A slight case of murder* è altresí una delle prime opere che evochino l'epoca di Chicago e di Al Capone con nostalgia. Molto piú tardi, Raoul Walsh presenterà degli ex banditi che rimpiangono il tempo passato. Ancora piú tardi John Huston realizzerà *Key Largo* (L'isola dei coralli, 1948). A poco a poco Chigaco prende posto nella leggenda americana. Si va operando un trasposizione di valori che fa pensare all'evoluzione del « western », gli assassini del West, che i primi film muti trat-

tavano ancora senza riguardi, sono diventati anch'essi delle figure patetiche (Jesse James, « Il bandito beneamato »).

* * *

Il « western » nel periodo '30-40 è a tutt'oggi mal noto. Le copie venute in Europa sono state ritirate dai circuiti e generalmente distrutte. Così che vi è qualche difficoltà ad avanzare giudizi di valore su un'epoca che troppo spesso non si conosce che attraverso la documentazione scritta.

Possiamo qui affermare, basandoci su dei ricordi molto precisi, che questo periodo ha conosciuto due serie ben distinte:

— il « western » irrazionale, senza grandi rapporti col West, di cui uno dei capolavori è un « serial » alla Feuillade: *I giustizieri del Far West;*

— il « western » storico e realistico, di cui i quattro grandi titoli sono: *Union Pacific* (La via dei giganti, 1939) di Cecil B. De Mille, *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939) di John Ford, *Jesse James* (1939) di Henry King e *Oklahoma Kid* (1939) di Lloyd Bacon.

Il film di Lloyd Bacon sembra riferirsi a fatti autentici.

Un vecchio pioniere fonda una città nella prateria, verso il 1880. Gli emigranti hanno fissato una sera il loro ultimo accampamento. L'esodo è giunto al termine. I giovani intrecciano ancora una volta, attorno al fuoco del campo, le gighe o i saltarelli importati dall'Europa. A primo mattino si dà il segnale della marcia verso le terre concesse dallo Stato. I carri si lanciano. Ma alcuni giovinastri han già piantato le tende sull'area della futura città: Humphrey Bogart intende istallare in quel posto una bisca.

Le settimane passano, sorge la città. Prima sono delle tende innalzate sui carri, poi delle case di legno. Il capo degli emigranti diviene il simbolo vivente di questa città che porta il suo nome. Egli ha due figli: il primogenito, morale e lavoratore, è stato nominato sceriffo e deve sposar la figlia del giudice, una istitutrice dalla grazia un po' scialba; il cadetto, James Cagney, mezzo « cow-boy » e mezzo bandito, ha preferito la vita errabonda e si è conquistato un soprannome negli ambienti equivoci: il Kid.

Il « saloon » prospera. Humphrey Bogart prosciuga sui tavoli da gioco le economie dei guardiani di bestiame e le paghe degli operai. Si formano due fazioni: la borghesia puritana, che ha dato tutta la sua fiducia al vecchio capo, e la popolazione fluttuante, lavoratori a giornata, capi scarichi, fanciulle poco timorate. Si organizzano le elezioni. Il pioniere svolge una campagna con-

tro la corruzione e il delitto, ma gli uomini di Bogart disperdono i suoi uditori a colpi di revolver, poi lo arrestano e lo fan condannare a morte sotto una falsa imputazione. La plebaglia invade la prigione, lo preleva e l'impicca.

Il figlio primogenito, malgrado la sua placca di sceriffo, non ha potuto far nulla. Ha rispettato la legge e s'è inchinato davanti alla decisione del Tribunale. Ma il Kid è deciso a vendicare suo padre; e qui ha inizio una delle piú belle sequenze della storia del « western ». Il Kid si è prefisso uno scopo: eliminare i quattro responsabili dell'esecuzione. Ne uccide due nel « saloon »: Bogart e la sua guardia del corpo. Gli altri due si danno alla fuga. Uno si va a cacciare nella vallata della Morte, un deserto di rocce e di terra calcinata. Il Kid insegue le sue piste, ed è una caccia all'uomo di piú giorni che richiama alla memoria le ultime immagini di *Greed*. Assetato, malconcio, accecato dal sole e dalla sabbia, Cagney lo raggiunge, lo uccide e trova la forza per far ritorno in città.

Vi sono in quest'opera di Lloyd Bacon alcune reminiscenze (la marcia dei carri è ispirata da Wesley Ruggles e la scena del deserto è copiata da Stroheim) convenzionalità (l'opposizione sommaria del bene e del male, la figura angelica dell'istitutrice, il vecchio magistrato virtuoso che verrà allontanato al momento del processo). Ma il documentario sulla fondazione di una città dell'Ovest resta valido, e quell'antagonismo fra una borghesia nascente e un banditismo che falsa le regole della politica, della morale e del commercio è assai ben rappresentato. Infine, sul piano del cinema puro, l'ultima mezz'ora è stupefacente. Ha un ritmo, una violenza, un'intelligenza che bastano a sollevare Lloyd Bacon al rango dei migliori tecnici dell'anteguerra americano.

* * *

C'era nondimeno tutto da temere da questo regista militarista, allorché si fosse deciso a scegliere i suoi temi nella seconda guerra mondiale. Nessuno aveva dimenticato i filmetti piuttosto scoraggianti ch'egli girava verso il 1935, con la collaborazione della marina e dell'aviazione. D'altronde, una delle ultime scene di *Footlight Parade* non era tale da non inquietare: i fucilieri di marina, visti dall'alto a piombo, disegnavano i contorni dell'aquila americana e sparavano in tutte le direzioni.

Fu una sorpresa scoprire in Lloyd Bacon un realizzatore lucido. *The Sullivans* (La famiglia Sullivan, 1944), girato in un'epoca in cui la produzione industriale degli Stati Uniti raggiungeva una cifra record, denunciava certi traffici negli appalti

con lo Stato. Ma la portata della requisitoria era limitata dalla persona dell'appaltatore: un piccolo industriale. Bacon non metteva in causa nessun « trust » siderurgico.

Action in the North Atlantic (Convoglio verso l'ignoto, 1943) ci sembra assai piú valido. E' un film di una piccola produzione, come tutti i film di guerra realizzati a Hollywood. Un equipaggio s'imbarca su una Liberty con destinazione Murmansk. La nave sfugge ai sottomarini tedeschi e arriva a destinazione. Tutto qui. La semplicità del tema fa pensare all'eccellente *The cruel sea* di Charles Frend. In entrambi i casi la stessa semplicità: nessuna stupida storia del vigliacco che si trasforma in eroe, nessuna rivalità amorosa vengono a corrompere il documento. Una sequenza è indimenticabile: l'arresto delle macchine in alto mare e il passaggio dei sottomarini. E' veramente il « dramma di oggetti », nel senso in cui lo concepiva Clouzot quando realizzò *Le salair de la peur*. Molto superiore al sopravalutato *Air Force, Action in the North Atlantic* merita di esser collocato a fianco di *A walk in the sun* (Salerno ora X, 1946) di Lewis Milestone. Anche in questo caso Lloyd Bacon appare un precursore. Di una delle prime produzioni di guerra egli fa un capolavoro.

* * *

Oggi Bacon sembra perduto per il cinema. Come William Dieterle o Mervyn Le Roy, è rientrato nei ranghi per fare del commercio. Questo impallidire di tutti i grandi nomi della regia, dopo un periodo brillante che dura da cinque a dieci anni, sconcerta gli Europei, eppure è quasi una regola a Hollywood. Wyler è caduto nell'accademismo, John Ford si ripete, Mervyn Le Roy firma i peggiori *navet*. Già Siodmak, Kazan, Bernhardt appaiono a corto di fiato o lavorano in Europa nelle coproduzioni. Mancano elementi per ottenere una spiegazione di questo processo di sterilizzazione. D'altronde, poco importa. L'essenziale è di dare a Lloyd Bacon il suo posto preciso nella storia del cinema americano: egli ha formato decine di attori, ha girato decine di film dei quali sei o sette meritano di restare, ha aperto qualche volta nuove strade.

Raymond Borde
(Traduzione di Guido Cincotti)

FILMOGRAFIA DI LLOYD BACON

Film muti

1926 - PRIVATE IZZY MURPHY - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Raymond L. Schrock, Edward Clark - *Adattamento e sceneggiatura*: Philip Lonergan - *Regìa*: Lloyd Bacon (*1ª proiezione*: *ottobre 1926*).

— FINGERS PRINTS - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato su un racconto di Arthur Somers Roche - *Sceneggiatura*: Graham Baker, Edward Clark - *Regìa*: Lloyd Bacon (*1ª proiezione*: *dicembre 1926*).

1927 - WHITE FLANNELS - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato su un racconto di Lucian Cany - *Sceneggiatura*: Graham Baker - *Regìa*: Lloyd Bacon - (*1ª proiezione*: *marzo 1927*).

— THE HEART OF MARYLAND - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sul racconto omonimo di David Belasco - *Sceneggiatura*: Graham Baker - *Regìa*: Lloyd Bacon (*1ª proiezione*: *luglio 1927*).

— A SAILOR'S SWEETHEART - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato su un racconto di George Godfrey - *Adattamento e sceneggiatura*: Harvey Gates - *Regìa*: Lloyd Bacon (*1ª proiezione*: *settembre 1927*).

Film parzialmente parlati e musicati

— BRASS KNUCKLES - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto e sceneggiatura*: Harvey Gates - *Regìa*: Lloyd Bacon (*1ª proiezione*: *dicembre 1927*).

1928 - PAY AS YOU ENTER - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Gregory Rogers - *Sceneggiatura*: Fred Stanley - *Regìa*: Lloyd Bacon (*1ª proiezione*: *maggio 1928*).

— WOMEN THEY TALK ABOUT - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Anthony Coldeway - *Sceneggiatura*: Robert Lord - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Audrey Ferris, Irene Rich (*1ª proiezione*: *settembre 1928*).

Film interamente sonorizzati e parlati

— THE SINGING FOOL (*Il cantante pazzo*) - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Leslie S. Barrows - *Sceneggiatura*: Graham Baker - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attore*: Al Jolson (*1ª proiezione*: *gennaio 1929*).

1929 - STARK MAD - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Jerome Kingston - *Sceneggiatura*: Harvey Gates - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: H. B. Warner, Louise Fazenda (*1ª proiezione*: *marzo 1929*).

— NO DEFENSE - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sul romanzo « The comeback » di J. Raleigh Davies - *Sceneggiatura*: Robert Lord - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Moute Blue, May Mc Avoy, Lee Moran, William Desmond, Kathrin Carver (*1ª proiezione: aprile 1929*).

— HONKY TONK - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto e sceneggiatura*: C. Graham Baker - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Sophie Tucker, Lila Lee, Audrey Ferris, George Duryea (*1ª proiezione: agosto 1929*).

— SAY IT WITH SONG - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Darryl Zanuck, Harvey H. Gates - *Sceneggiatura*: Joseph Jackson - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Al Jolson, Davey Lee, Marion Nixon (*1ª proiezione: agosto 1929*).

— SO LONG LETTY - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto e sceneggiatura*: Robert Lord, Arthur Caesar - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Charlotte Greenwood, Bert Roach, Grant Withers, Patsy Ruch Miller, Helen Foster (*1ª proiezione: novembre 1929*).

— THE OTHER TOMORROW - *Produzione*: First National Pictures - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Octavius Roy Cohen - *Sceneggiatura*: Fred Myton - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Billie Dove, Grant Withers, Kenneth Thompson (*1ª proiezione: gennaio 1930*).

— SHE COULDN'T SAY NO - *Produzione*: Warner Brothers - *Sceneggiatura e dialogo*: Robert Lord, Arthur Caesar - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Winnie Lightner, Chester Morris, Johnny Arthur, Sally Eilers, Tully Marshall, Phillis Haver (*1ª proiezione: febbraio 1930*).

1930 - A NOTORIUS AFFAIR - *Produzione*: First National Pictures - *Produttore*: Robert North - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Audrey e Warvely Carter - *Sceneggiatura*: J. Grubb Alexander - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Billie Dove, Kenneth Thompson, Basil Rathbone (*1ª proiezione: maggio 1930*).

— THE OFFICE WIFE - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Faith Baldwyn - *Sceneggiatura*: Charles Kenyon - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Dorothy MacKaill, Lewis Stone, Joan Blondell (*1ª proiezione: agosto 1930*).

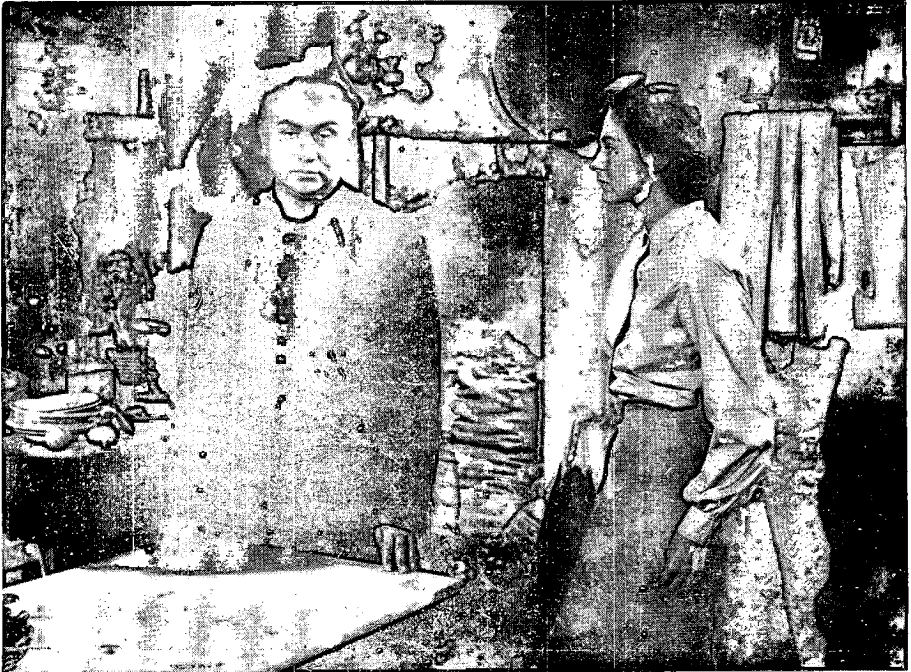
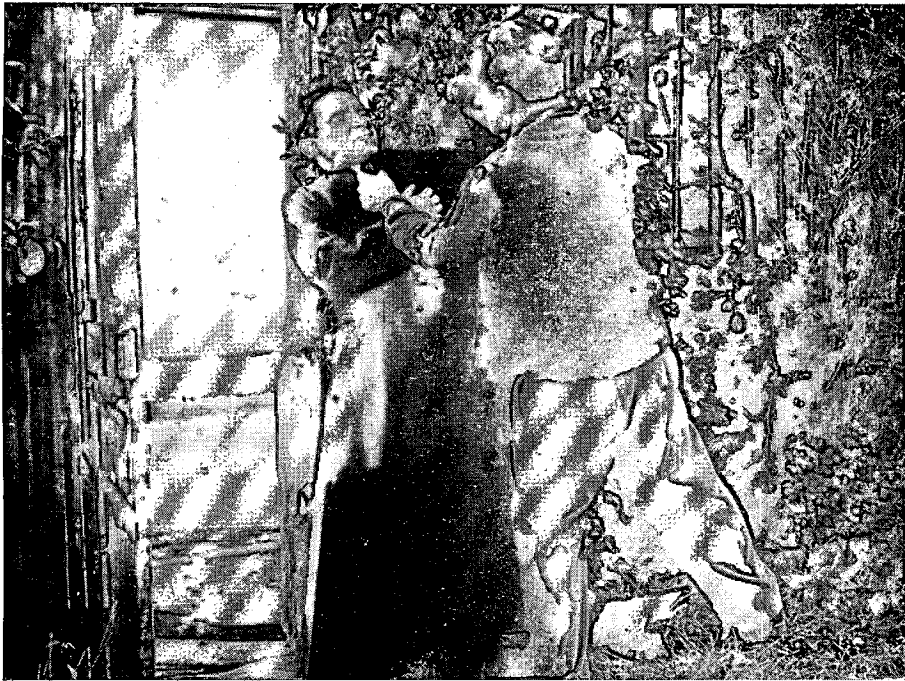
— MOBY DICK - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Herman Melville - *Adattamento*: Oliver H. P. Garrett - *Sceneggiatura e dialoghi*: J. Grubb Alexander - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: John Barrymore, Joan Bennett, Lloyd Hughes, May Boley (*1ª proiezione: settembre 1930*).

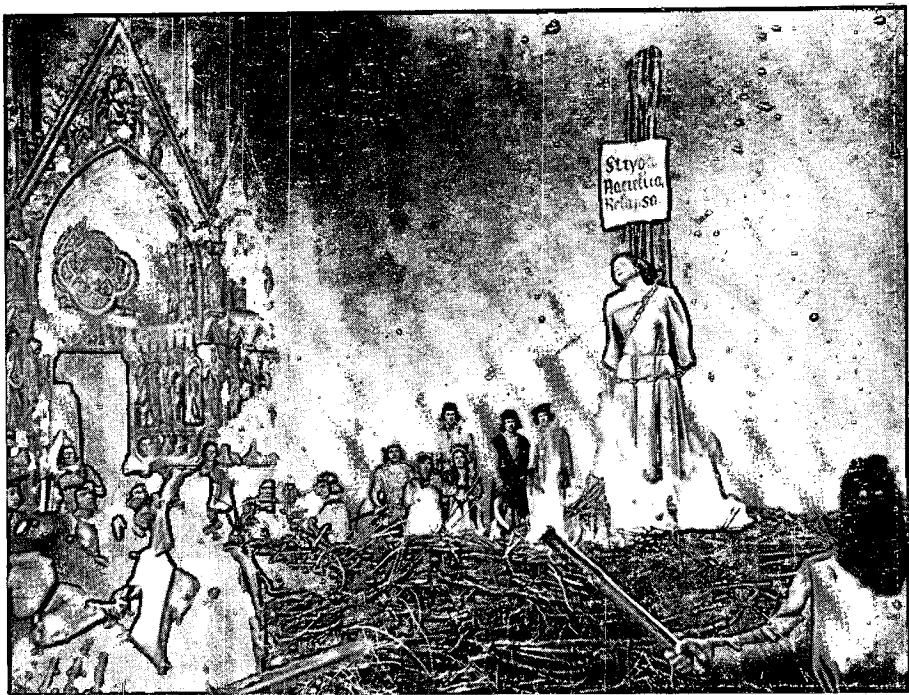
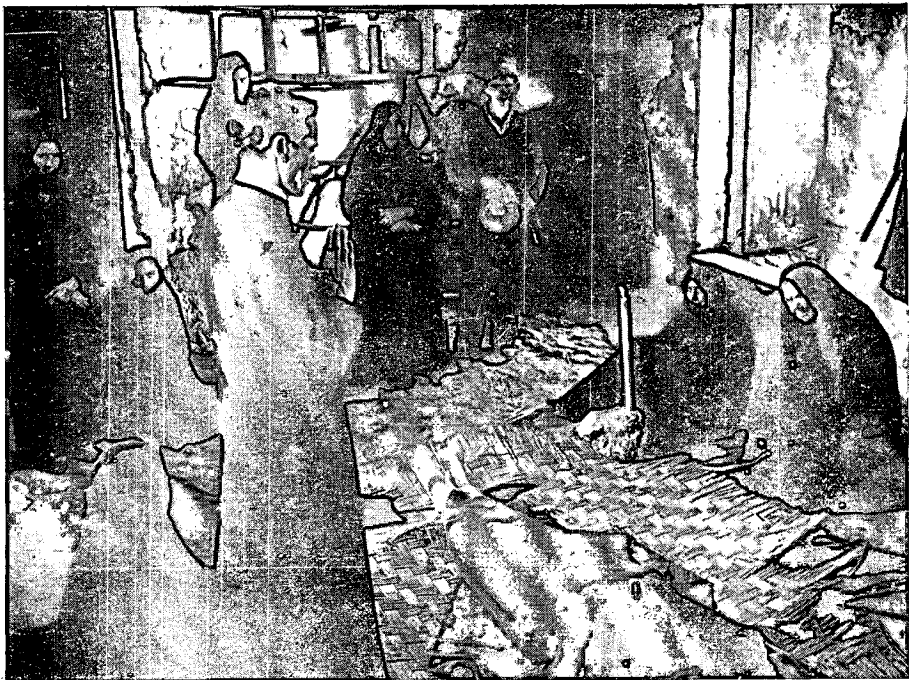
1931 - FIREMAN, SAVE MY CHILD - *Produzione*: First National Pictures - *Soggetto e sceneggiatura*: Ray Enright, Robert Lord, Arthur Caesar - *Rela*: Lloyd Bacon - *Attore*: Joe E. Brown (*1ª proiezione: febbraio 1931*).

— SIT TIGHT - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto e sceneggiatura*: Rex Taylor - *Dialoghi*: Williams K. Wells - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Winnie Lightner, Joe E. Brown, Claudia Dell, Paul Gregory, Lotti Loder, Hobart Bosworath, Frank Hagney, Snitz Edwards (*1ª proiezione: febbraio 1931*).

RENE' CLEMENT: *Jeux interdits* (1953)

JULIEN DUVIVIER: *Il ritorno di Don Camillo* (1953)

JOHN BRAMHS: *Our Lady of Fatima* (1953)

AUGUSTO GENINA: *Maddalena* (1954)

LEO JOANNON: *Le défroqué* (1954)

ELIA KAZAN: *On the waterfront* (1954)

ROBERTO ROSSELLINI: *Giovanna al rogo* (1954)

MARIO MONICELLI: *Proibito* (1955)

— FIFTY MILLION FRENCHMEN - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sulla commedia musicale omonima di Herbert Fields, E. Ray Goetz e Cole Porter - *Adattamento e sceneggiatura*: Joseph Jackson e Eddie Welch - *Dialoghi*: Al Boasberg - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Olsen e Johnson, John Holliday, Helen Broderick (*1ª proiezione*: *marzo 1931*).

— MANHATTAN PARADE - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato su una commedia di Samuel Shipman - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Winnie Lightner, Charles Butterworth (*1ª proiezione*: *gennaio 1932*).

1932 - FAMOUS FERGUSON CASE - *Produzione*: First National Pictures - *Soggetto*: Courtenay Terret - *Adattamento, sceneggiatura, dialoghi*: Harvey Thew, Courtenay Terret, Granville Moore - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attrice*: Joan Blondell (*1ª proiezione*: *maggio 1932*).

— MISS PINKERTON - *Produzione*: First National Pictures - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Mary Roberts Rinehart - *Adattamento e sceneggiatura*: Niven Busch, Lillie Hayway - *Dialoghi*: Robert Tasker - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attrice*: Joan Blondell (*1ª proiezione*: *luglio 1932*).

— THE CROONER - *Produzione*: First National Pictures - *Soggetto*: basato su un racconto di Rian James - *Sceneggiatura*: Charles Kenyon - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attore*: David Manners (*1ª proiezione*: *agosto 1932*).

— YOU SAID A MOUTHFUL - *Produzione*: First National Pictures - *Soggetto*: William B. Dover - *Sceneggiatura*: Robert Lord, Bolton Mallory - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attore*: Joe E. Brown (*1ª proiezione*: *novembre 1932*).

1933 - 42ND STREET - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Bradford Ropes - *Sceneggiatura*: Rian James, James Seymour - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Warner Baxter, George Brent, Dick Powell, Ruby Keller (*1ª proiezione*: *marzo 1933*).

— PICTURE SNATCHER - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Danny Ahearn - *Adattamento e sceneggiatura*: Allen Rivkin, P. J. Wolfson - *Dialoghi*: Ben Markson - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attore*: James Cagney (*1ª proiezione*: *maggio 1933*).

— MARY STEVENS, M. D. - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Virginia Kellog - *Sceneggiatura*: Rian James, Robert Lord - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attrice*: Kay Francis (*1ª proiezione*: *agosto 1933*).

— FOOTLIGHT PARADE - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto e sceneggiatura*: Manuel Jeff, James Seymour - *Regìa*: Lloyd Bacon e Busby Berkeley - *Attori*: James Cagney, Joan Blondell, Ruby Keeler, Dick Powell, Guy Kibbee (*1ª proiezione*: *ottobre 1933*).

— SON OF A SAILOR - *Produzione*: First National Pictures - *Soggetto e sceneggiatura*: Al Cohn, Paul Gerard Smith - *Dialoghi*: Ernest Pagano, H. M. Walker - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Joe E. Brown, Johnny Mc Brown (*1ª proiezione*: *dicembre 1933*).

1934 - WONDER BAR - *Produzione*: First National Pictures - *Soggetto*: basato sulla commedia di Géza Herczeg, Karl Farkas e Robert Kat-

scher - *Adattamento e sceneggiatura*: Earl Baldwin - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Al Jolson, Dick Powell, Ricardo Cortez, Dolores Del Rio, Kay Francis (*1ª proiezione*: *marzo 1934*).

— A VERY HONORABLE GUY - *Produzione*: First National Pictures - *Soggetto*: Damon Runyon - *Sceneggiatura*: Earl Baldwin - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Joe E. Brown, Alice White (*1ª proiezione*: *maggio 1934*).

— HE WAS HER MAN - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Robert Lord - *Sceneggiatura*: Tom Buckingam, Niven Busch - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: James Cagney, Joan Blondell, Victor Jory (*1ª proiezione*: *giugno 1934*).

— HERE COMES THE NAVY - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Ben Markson - *Sceneggiatura*: Robert Lord, Ben Markson - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: James Cagney, Pat O'Brien, Gloria Stuart (*1ª proiezione*: *luglio 1934*).

— SIX DAY BIKE RIDER - *Produzione*: First National Pictures - *Soggetto e sceneggiatura*: Earl Baldwin - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Joe E. Brown, Maxime Doyle (*1ª proiezione*: *ottobre 1934*).

1935 - DEVIL DOGS OF THE AIR - *Produzione*: Warner Brothers - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: James Cagney, Pat O'Brien (*1ª proiezione*: *febbraio 1935*).

— IN CALIENTE - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Ralph Block, Warren Duff - *Sceneggiatura*: Jerry Wald, Julius Epstein - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Dolores Del Rio, Pat O'Brien (*1ª proiezione*: *maggio 1935*).

— BROADWAY GONDOLIER - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Sig Herzig, E. Y. Harburg, Hans Kraly - *Sceneggiatura*: Warren B. Duff, Sig Herzig - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Dick Powell, Joan Blondell (*1ª proiezione*: *luglio 1935*).

— THE IRISH IN U.S. - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Frank Orsatti - *Sceneggiatura*: Earl Baldwin - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: James Cagney, Pat O'Brien (*1ª proiezione*: *agosto 1935*).

— FRISCO KID - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto e sceneggiatura*: Warner Duff, Seton I. Miller - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: James Cagney, Margaret Lindsay (*1ª proiezione*: *novembre 1935*).

1936 - SONS O' GUNS - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Fred Thompson e Jack Donahue - *Sceneggiatura*: Jerry Wald, Julius J. Epstein - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Joe E. Brown, Joan Blondell (*1ª proiezione*: *maggio 1936*).

— CAIN AND MABEL - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: H. C. Witwer - *Sceneggiatura*: Laird Doyle - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Musica*: Harry Warren - *Attori*: Marion Davies, Clark Gable (*1ª proiezione*: *ottobre 1936*).

— GOLD DIGGERS OF 1937 - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sulla commedia « Sweet mistery of life » di Richard Maibaum, Michael Wallach, George Haight - *Sceneggiatura*: Warren

Duff - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Dick Powell, Joan Blondell (*1ª proiezione*: *dicembre 1936*).

1937 - MARKED WOMAN - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto e sceneggiatura*: Robert Rossen, Abem Finckel - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Musica*: Harry Warren - *Attori*: Bette Davis, Humphrey Bogart (*1ª proiezione*: *aprile 1937*).

— EVER SINCE EVE - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Margaret Lee, Gene Baker - *Sceneggiatura*: Lawrence Riley, Earl Baldwin, Lillie Haiward - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Marion Davies, Robert Montgomery (*1ª proiezione*: *luglio 1937*).

— SAN QUENTIN - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Robert Tarker, John Bright - *Sceneggiatura*: Peter Milne, Humphrey Cobb - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Humphrey Bogart, Pat O'Brien (*1ª proiezione*: *agosto 1937*).

— SUBMARINE D-1 - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Frank Wead - *Sceneggiatura*: Frank Wead, Warren Duff, Lawrence Kimble - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Musica*: Max Steiner - *Attori*: Pat O'Brien, George Brent (*1ª proiezione*: *novembre 1937*).

1938 - A SLIGHT CASE OF MURDER - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato su una commedia di Damon Runyon e Howard Lindsay - *Sceneggiatura*: Earl Baldwin, Joseph Schrank - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Edward G. Robinson, Jane Brian (*1ª proiezione*: *marzo 1938*).

— COWBOY FROM BROOKLYN - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sulla commedia « Howdy Stranger » di Robert Sloane e Louis Pelletier Jr. - *Sceneggiatura*: Earl Baldwin - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Musica*: Richard Whiting, Johnny Mercer - *Attori*: Pat O'Brien, Dick Powell (*1ª proiezione*: *luglio 1938*).

— RACKET BUSTERS - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto e sceneggiatura*: Robert Rossen, Leonardo Bercovici - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: George Brent, Gloria Dickson (*1ª proiezione*: *luglio 1938*).

— WINGS OF THE NAVY - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto e sceneggiatura*: Michael Fessier - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: George Brent, Olivia de Havilland (*1ª proiezione*: *gennaio 1939*).

1939 - OKLAHOMA KID - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: Edward E. Paramore, Wally Klein - *Sceneggiatura*: Warren Duff, Robert Buckner - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: James Cagney, Humphrey Bogart (*1ª proiezione*: *marzo 1939*).

— INVISIBLE STRIPES - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Warden Lewis E. Lawes - *Riduzione*: Jonathan Finn - *Sceneggiatura*: Warren Duff - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: George Raft, William Holden (*1ª proiezione*: *dicembre 1939*).

— A CHILD IS BORN - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Mary McDougal Axelson - *Sceneggiatura*: Robert Rossen - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attrice*: Geraldine Fitzgerald (*1ª proiezione*: *gennaio 1940*).

1940 - KNUTE ROCKNE, ALL AMERICAN - *Produzione*: Warner

Brothers - *Soggetto*: basato sui diari della signora Rockne e su notizie fornite da parenti e amici di Rockne - *Sceneggiatura*: Robert Buckner - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Pat O'Brien, Gale Page, Ronald Reagan (*1ª proiezione: ottobre 1940*).

— SHE COULDN'T SAY NO - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Benjamin M. Kaye - *Sceneggiatura*: Earl Baldwin, Charles Grayson - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Roger Prior, Eve Arden, Cliff Edwards (*1ª proiezione: dicembre 1940*).

— HONEYMOON FOR THREE - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Alan Scott e George Haight - *Sceneggiatura*: Earl Baldwin - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Ann Sheridan, George Brent, Charlie Ruggles (*1ª proiezione: gennaio 1941*).

1941 - FOOTSTEPS IN THE DARK - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Laszlo Fodor, Bernard Merivale, Jeffrey Dell - *Sceneggiatura*: Lester Cole, John Waxley - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Errol Flynn, Brenda Marshall, Ralph Bellamy (*1ª proiezione: marzo 1941*).

— NAVY BLUES - *Produzione*: Warner Brothers - *Produttori*: Jerry Wald, Jack Saper - *Soggetto*: basato su un racconto di Arthur T. Horman - *Sceneggiatura*: Jerry Wald, Richard Macaulay, Arthur T. Horman, Sam Perrin - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Ann Sheridan, Jack Oakie (*1ª proiezione: agosto 1941*).

1942 - LARCENY, INC. - *Produzione*: Warner Brothers - *Produttori*: Jack Saper, Jerry Wald - *Soggetto*: basato su una commedia di Laura e S. J. Perelman - *Sceneggiatura*: Everett Freeman, Edwin Gilbert - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Musica*: Adolph Deutsch - *Attori*: Edward G. Robinson, Jane Wyman (*1ª proiezione: maggio 1942*).

— WINGS FOR THE EAGLE - *Produzione*: Warner Brothers - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Ann Sheridan, Dennis Morgan (*1ª proiezione: giugno 1942*).

1943 - ACTION IN THE NORTH ATLANTIC - *Produzione*: Warner Brothers - *Produttore*: Jerry Wald - *Sceneggiatura*: John Howard Lawson - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Musica*: Adolph Deutsch - *Attori*: Humphery Bogart, Raymond Massey (*1ª proiezione: giugno 1943*).

1944 - THE SULLIVANS - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Soggetto*: Edward Doherty, Jules Schermer - *Sceneggiatura*: Mary C. McCall jr. - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Musica*: Alfred Newmann - *Attori*: Thomas Mitchell, Anne Baxter (*1ª proiezione: febbraio 1944*).

— SUNDAY DINNER FOR A SOLDIER - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Soggetto*: basato su un racconto di Martha Cheavens - *Sceneggiatura*: Wanda Tuchock, Melvin Levy - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: John Hodiak, Anne Baxter (*1ª proiezione: dicembre 1944*).

1945 - CAPTAIN EDDIE - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Soggetto e sceneggiatura*: John Tucker Battle - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Fred McMurray, Lynn Bari (*1ª proiezione: settembre 1945*).

1946 - WAKE UP AND DREAM - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Produttore*: Walter Morosco - *Soggetto*: basato sul romanzo « The enchanted voyage » di Robert Nathom - *Sceneggiatura*: Elick Moll - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Fotografia*: (in Technicolor) Harry Jackson - *Scenografia*: Lyle Wheeler, J. Russel Spencer - *Musica*: Cyril Mockridge - *Attori*: John Payne, June Haver, Charlotte Greenwood, John Ireland, Connie Marshall, Clem Bevans, Irving Bacon, Charles Russell, Lee Patrick, Oliver Blake (*1ª proiezione*: *aprile 1946*).

— HOME SWEET HOMICIDE - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Produttore*: Louis D. Lighton - *Soggetto*: basato su un romanzo di Craig Rice - *Sceneggiatura*: F. Hugh Herbert - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Fotografia*: John Seitz - *Scenografia*: James Basevi e Boris Leven - *Musica*: David Buttolph - *Attori*: Peggy Ann Garner, Randolph Scott, Lynn Bari, Dean Stockwell, Connie Marshall, Clem Gleason, Anabel Shaw, Barbara Whiting, John Shepperd, Stanley Logan (*1ª proiezione*: *agosto 1946*).

1947 - I WONDER WHO'S KISSING HER NOW - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Produttore*: George Jessel - *Soggetto*: basato sulla vita di Joseph H. Howard - *Sceneggiatura*: Lewis R. Foster - *Dialoghi*: Marion Turk - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Fotografia* (in Technicolor): Ernest Palmer - *Scenografia*: Richard Day e Boris Leven - *Musica*: Joseph C. Wright - *Attori*: June Haver, Mark Stevens, Martha Stewart, Reginald Gardiner, Lenore Aubert, William Frawley, Gene Nelson, Truman Bradley, George Cleveland, Harry Semour, Eva Miller (*1ª proiezione*: *luglio 1947*).

— YOU WERE MEANT FOR ME - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Produttore*: Fred Kohlmar - *Soggetto e sceneggiatura*: Elick Mall, Valentine Davies - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Fotografia*: Victor Milner - *Scenografia*: Lyle Wheeler, Richard Irvine - *Musica*: George Gershwin - *Attori*: Jeanne Crain, Dan Dailey, Oscar Levant, Barbara Lawrence, Selena Royle, Percy Kilbride, Herbert Anderson (*1ª proiezione*: *gennaio 1948*).

1948 - GIVE MY REGARDS TO BROADWAY - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Produttore*: Walter Morosco - *Soggetto*: basato su un racconto di John Klempner - *Sceneggiatura*: Samuel Hoppenstein, Elizabeth Reinhardt - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Fotografia*: (in Technicolor): Harry Jackson - *Scenografia*: Lyle Wheeler, J. Russel Spencer - *Attori*: Dan Dailey, Charles Winninger, Nancy Guild, Charlie Ruggles, Fay Bainter, Barbara Lawrence, Jane Nigh, Carlie Russell, Sig Ruman, Howard Freeman, Herbert Anderson, Pat Flaherty (*1ª proiezione*: *giugno 1948*).

— DON'T TRUST YOUR HUSBAND (ovvero AN INNOCENT AFFAIR) - *Produzione*: United Artists - *Produttore*: James Nasser - *Soggetto e sceneggiatura*: Lon Breslow, Joseph Hoffman - *Dialogo*: Hugh Cummings - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Fotografia*: Edward Cronjager - *Scenografia*: Ernst Fegte - *Musica*: Hans J. Salter - *Attori*: Fred MacMurray, Madeleine Carroll, Charles « Buddy » Rogers, Rita Johnson, Louise Allbritton, Alan Mowbray, Pierre Walkin, William Tannen, James Seay, Susan Miller (*1ª proiezione*: *ottobre 1948*).

1949 - MOTHER IS A FRESHMAN - *Produzione*: Twentieth Century

Fox - *Produttore*: Walter Morosco - *Soggetto*: basato su un racconto di Raphael Blan - *Sceneggiatura*: Mary Loos, Richard Sale - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Fotografia* (in Technicolor): Arthur E. Arling - *Scenografia*: Lyle Wheeler, Maurice Ransford - *Attori*: Loretta Young, Van Johnson, Rudy Vallee, Barbara Lawrence, Robert Arthur, Betty Lynn, Griff Barnett, Kathleen Hughes, Eddie Dunn, Claire Meade, Virginia Brissac, Charles Lane (*1ª proiezione: marzo 1949*).

— IT HAPPENS EVERY SPRING - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Produttore*: William Perlberg - *Soggetto*: Shirley W. Smith, Valentine Davis - *Sceneggiatura*: Valentine Davis - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Fotografia*: Joe MacDonald - *Scenografia*: Lyle Wheeler, J. Russell Spencer - *Musica*: Leigh Harline - *Attori*: Ray Milland, Jean Peters, Paul Douglas, Ed Begley, Ted de Corsia, Ray Collins, Jessie Royce Landis, Alan Hale jr., Bill Murphy, William E. Green, Al Eben (*1ª proiezione: maggio 1949*).

— MISS GRANT TAKES RICHMOND - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: S. Sylvan Simon - *Soggetto*: Everett Freeman - *Sceneggiatura*: Nat Perrin, Devery Freeman, Frank Tashlin - *Fotografia*: Charles Lawton jr. - *Scenografia*: Walter Holscher - *Musica*: Heinz Roemheld - *Attori*: Lucille Ball, William Holden, Janis Carter, James Gleason, Gloria Henry, Frank Mettugh, George Cleveland, Arthur Space, Stephen Dunne (*1ª proiezione: settembre 1949*).

— KILL THE UMPIRE - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: John Beck - *Soggetto e sceneggiatura*: Frank Tashlin - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Fotografia*: Archie Dalzell - *Scenografia*: Perry Smith - *Musica*: Heinz Roeniheld - *Attori*: William Bendix, Una Merkel, Ray Collins, Gloria Henry, Richard Taylor, Connie Marshall, William Frawley, Tome d'Andrea, Jeff York (*1ª proiezione: gennaio 1950*).

1950 - THE GOOD HUMOR MAN - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: S. Sylvan Simon - *Soggetto e sceneggiatura*: Frank Tashlin - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Fotografia*: Lester White - *Scenografia*: Walter Holscher - *Musica*: Heinz Roembeld - *Attori*: Jack Carson, Lola Albright, Jean Wallace, George Reeves, Peter Miles, Frank Ferguson, David Sharpe, Chick Collins (*1ª proiezione: maggio 1950*).

— THE FULLER BRUSH GIRL - *Produzione*: Columbia - *Soggetto e sceneggiatura*: Frank Tashlin - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Fotografia*: Charles Lawton jr. - *Scenografia*: Robert Peterson - *Musica*: Heinz Roemheld - *Attori*: Lucille Ball, Eddie Albert, Carl Benton Reid, Gale Robbins, Jeff Donnell, Jerome Cowan, John Litel, Fred Graham, Lee Patrich (*1ª proiezione: settembre 1950*).

— CALL ME MISTER - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Produttore*: Fred Kohlmar - *Soggetto*: basato sulla omonima commedia musicale di Harold J. Rome e Arnold M. Anerbach - *Sceneggiatura*: Albert E. Lewin e Burt Styler - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Musica*: Mack Gordon, Jerry Seelen, Frances Ash - *Attori*: Betty Grable, Dan Dailey, Danny Thomas, Dale Robertson, Benay Venuta, Richard Boone, Jeffrey Hunter, Frank Fontaine, Harry Von Zell, Dave Willock, Robert Ellis, Jerry Paris (*1ª proiezione: febbraio 1951*).

1951 - THE FROGMEN - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Produttore*: Samuel G. Engel - *Soggetto*: Oscar Millard - *Sceneggiatura*: John Tucker Battle - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Richard Widmark, Dana Andrews, Gary Merrill, Jeffrey Hunter, Warren Stevens, Robert Wagner, Harvey Lembeck, Robert Rockwell, Henry Slate, Robert Adler (*1ª proiezione*: *luglio 1951*).

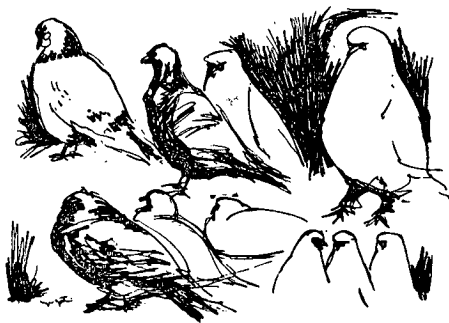
— GOLDEN GILR - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Produttore*: George Jessel - *Soggetto*: basato su un racconto di Albert e Arthur Lewis e Edward Thompson - *Sceneggiatura*: Walter Bullock, Charles O' Neal, Gladys Lehman - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Musica*: Joe Cooper, Lionel Newman, Ken Darby - *Attori*: Mitzi Gaynor, Dale Robertson, Dennis Day, James Barton, Una Merkel, Raymond Walburn, Gene Sheldon, Carmen D'Antonio, Michael Ross, Harry Carter (*1ª proiezione*: *novembre 1951*).

1952 - THE I DON'T CARE GIRL - *Produzione*: Twentieth Century Fox - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Mitzi Gaynor, David Wayne (*1ª proiezione*: *gennaio 1953*).

1953 - THE GREAT SIOUX UPRISING - *Produzione*: Universal International - *Produttore*: Albert J. Cohen - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Jeff Chandler, Faith Domergue, Lyle Bettger, Peter Whitney, John War Eagle, Stephen Chase, Stacey Harris, Walter Sande, Clem Fuller, Charles Arnt, Rosa Rey, Ray Bennett (*1ª proiezione*: *luglio 1953*).

— WALKING MY BABY UP HOME - *Produzione*: Universal International - *Produttore*: Ted Richmond - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Attori*: Donald O' Connor, Janet Leigh, Lori Nelson, Buddy Hackett, " Scattman " Crothers, Kathleen Lockhart, George Cleveland, John Hubbard, Norman Abbott, Phil Garris, Sidney Miller (*1ª proiezione*: *novembre 1953*).

— THE FRENCH LINE - *Produzione*: R.K.O. Radio Picture - *Soggetto*: Matty Kemp, Isabel Dawin - *Sceneggiatura*: Mary Loos, Richard Sale - *Regìa*: Lloyd Bacon - *Fotografia* (in Technicolor): Harry J. Wild - *Musica*: Walter Scharf - *Scenografia*: Albert D'Agostino, Carol Clarke - *Attori*: Jane Russel, Gilbert Roland, Arthur Hunnicut, Mary Mc Carthy, Joyce Mackenzie, Paula Corday, Scott Elliott (*1ª proiezione*: *febbraio 1954*).

(a cura di Guido Cincotti)

Introduzione al Cinemascope

Pubblichiamo il testo della conferenza recentemente tenuta da Antonio Petrucci al Centro Sperimentale di Cinematografia, come introduzione a un ciclo di lezioni su I nuovi sistemi di ripresa e di proiezione a grande schermo, *che sono state svolte da Libero Innamorati, Gaetano Ventimiglia, Enrico Gras, Franco Robecchi, Mario Craveri e Massimo Pulejo.*

Nel 1950, in occasione della Esposizione Internazionale della tecnica cinematografica che Venezia, su intervento dei dirigenti della Fiat e per richiesta dell'allora Sottosegretario allo spettacolo aveva, forse a torto, ceduto alla vecchia capitale piemontese, chi vi parla, allora direttore della Mostra di Venezia, venne incaricato di organizzare un congresso internazionale della tecnica cinematografica.

A quell'epoca risale il primo incontro e la prima presa di contatto con il professor Chrétien il quale tenne a presentare una sua invenzione che consisteva precisamente in una lente da aggiungere alle normali della macchina da presa cinematografica per allargare il campo, comprimendo nello spazio della normale pellicola 35 l'immagine. Questa veniva poi in proiezione, grazie ad altra lente, restituita alla grandezza originaria. Vedemmo cosí (forse qualcuno dei presenti lo ricorda ancora) su uno schermo di fortuna allestito nella sala delle conferenze del giornale torinese « La Stampa » un Arco di Trionfo di Parigi che, ripreso con un obiettivo cinquanta, occupava tutto lo schermo e invece l'intero panorama dell'Etoile ottenuto con il cinquanta piú la lente del prof. Chrétien, pur essendo la ripresa effettuata dallo stesso preciso punto.

Sembrava uno scherzo e nessuno dei presenti, tra i quali erano tecnici illustri di diversi paesi, prese troppo sul serio l'esperimento e le spiegazioni che il prof. Chrétien con fievole voce andava cortesemente fornendo.

Da vent'anni il prof. Chrétien aveva messo a punto almeno

teoricamente la sua lente anamorfica e studiato la possibile applicazione al cinema, e non so neppure a quanti anni rimonti il sistema chiamato *grandeur*, che indubbiamente è del vistavision l'antenato nobilissimo.

Forse se non ci fosse stata la televisione, di questi nuovi mezzi non si parlerebbe ancora o meglio essi sarebbero rimasti, com'è rimasta la terza dimensione, esperimenti interessanti e magari divertenti da mostrare ai congressi tecnici. La verità è, o almeno a me sembra, per quanto ne so (in mancanza di una seria storia della tecnica cinematografica che nessuno ha ancora pensato di scrivere o piuttosto di raccogliere il materiale necessario per scriverla) la verità è che nel campo del cinema tutte le scoperte sono state fatte quasi contemporaneamente alla scoperta del cinema stesso: grande schermo, suono, colore, stereoscopia e via dicendo. Col tempo si è giunti a perfezionare, a standardizzare ma non si è nel senso stretto della parola inventato piú nulla.

Dicevo: se non ci fosse stata la televisione... In effetti è soltanto la televisione e il suo rapidissimo sviluppo negli Stati Uniti con la conseguenza di una quasi paurosa diminuzione negli incassi dei cinematografi (anche se sostanzialmente la colpa non era proprio o non era soltanto della televisione) che ha spinto, dopo il primo successo del cinerama, il signor Spyros Skouras a cercare nella vecchia Europa un qualche altro diversivo che servisse a richiamare i pubblici americani nelle sale di proiezione. Dall'incontro di Skouras con Chrétien è nato il cinemascope. Di fronte ai risultati ottenuti dal francese l'americano ha intuito da buon industriale certe possibilità di sfruttamento e di attrattiva che nessuno di noi, anche perché non era spinto dalle stesse molle, economiche, aveva intuito.

Molteplici sono stati poi a brevissima distanza di tempo i ritrovati e piú che altro le varianti comparse sul mercato allo stesso modo che molteplici furono a suo tempo i sistemi di registrazione sonora.

Badate che il paragone non è fatto a caso. Ci piaccia o meno noi ci troviamo infatti a una svolta della cinematografia.

Svolta che impone a tutti, critici, tecnici, artisti, di riflettere seriamente in quanto ci presenta problemi che non possono essere ignorati, perché il pubblico ne attende la soluzione. Ricordiamo che il cinema in quanto spettacolo è sottoposto a certe leggi economiche che non abbiamo il diritto di sottovalutare, cosí come abbiamo il dovere di non sopravalutare. Una volta che sul

mercato è apparsa una novità e il pubblico non l'ha subito rifiutata, anzi ha dimostrato di gradirla, per imperfetta che possa sul momento essere, non si può tornare indietro o continuare a offrire il vecchio prodotto. Bisogna dargli la novità.

Lo stesso Chaplin, se ricordate, nei primi tempi del sonoro parve quasi rifiutarsi ad accettarlo. Non voleva parlare. Pure a un certo momento anch'egli ha dovuto parlare.

Poiché il grande schermo — chiamiamo cosí complessivamente con un nome unico per il momento i vari sistemi — è una realtà e il pubblico ha mostrato di gradirlo, noi non possiamo piú rifiutarci di tenerne conto e di comportarci in conseguenza.

Poiché mi rivolgo a un pubblico composto in gran parte di tecnici e sopratutto perché l'esame dei singoli sistemi sarà oggetto delle conferenze che in questa stessa sala verranno tenute, mi limiterò ad accennare ai ritrovati per quel tanto che il mezzo incide, modificandolo, sul mezzo di espressione del quale fino ad oggi ci siamo serviti.

Il cinerama, come tutti sanno, è il primo in ordine di tempo dei sistemi a grande schermo panoramico. Fortemente curvo, avvolge quasi lo spettatore e gli dà l'illusione di trovarsi al centro della scena grazie alla proiezione affiancata di tre film che si completano perfettamente ricostituendo cosí una larghissima immagine. Ciò costringe, non occorre insistervi, a un sincronismo ed un allineamento impeccabili degli apparecchi sia di ripresa che di proiezione, una luminosità equilibrata con rigorosa esattezza, una omogeneità di densità delle copie, un sincronismo di brillantezza. Il punto di giunzione nella proiezione dev'essere assolutamente invisibile per raggiungere l'effetto voluto e per questo la ripresa non può permettersi il lusso di uno sbaglio di un decimo di millimetro.

Per tutte queste difficoltà di carattere tecnico, che comportano conseguenti difficoltà di carattere economico sia per la ripresa che per la proiezione, il cinerama, pur avendo avuto un successo eccezionale al suo primo apparire, stenta ad affermarsi e si può dire anzi che rimarrà, nel migliore dei casi, una forma di spettacolo d'eccezione, piú una curiosità anzi che un vero e proprio spettacolo.

Il cinemascope ha invece rapidamente conquistato i diversi mercati. Consiste in una proiezione su largo schermo concavo di rapporto 2 e 55 a 1 di un film di 35 millimetri nel quale le immagini sono anamorfizzate, vale a dire compresse nel senso della larghezza da un sistema ottico. Questo si compone di una com-

binazione di lenti anteposte all'obbiettivo normale che modificano l'immagine nel senso della larghezza lasciandone invariata l'altezza. In proiezione un sistema ottico analogo restituisce l'immagine alla grande larghezza di campo senza aberrazioni. E' stato comunque necessario aumentare la potenza della sorgente luminosa e la brillantezza dello schermo in modo da ottenere una giusta ripartizione della luce per una visione compresa in un angolo di 60 gradi in altezza e di 120 in larghezza. In poche parole, schermo a parte, tutto si riduce all'Hypergonar del prof. Chrétien, cioè ad un dispositivo afocale che piazzato dinanzi all'obbiettivo produce una compressione della larghezza d'immagine fino alla metà, dunque raddoppiando il campo utile. Questo in teoria, perché praticamente l'Hypergonar è rigorosamente afocale solo quando la messa a fuoco dell'obbiettivo normale retrostante sia regolata sull'infinito. Quindi per riprese a distanze non infinite bisogna regolare e l'obbiettivo e l'Hypergonar, il quale ha una graduazione discendente fino a un minimo che il prof. Chrétien calcolava in cinque metri, ma che in pratica, con la lente almeno che va sotto il nome di cinépanoramique e che è stata costruita dagli allievi del prof. Chrétien stesso, scende a un metro e mezzo. Ma c'è di piú: fino ad oggi non si son potuti usare unitamente all'Hypergonar che due obbiettivi: il cinquanta e l'ottantacinque. (Gli americani stanno ora costruendo un obbiettivo 40 con l'Hypergonar incorporato). Comunque, se è possibile e relativamente facile usare obbiettivi al disopra del cinquanta, appare difficile, se non impossibile, usare obbiettivi al disotto del quaranta se si vuole mantenere, raddoppiando il campo, un'immagine netta.

Mi sono permesso di accennare sia pure sommariamente a questi dettagli non per invadere il campo dell'amico Innamorati che credo vi parlerà diffusamente del cinemascope, ma perché essi hanno, come vedremo in seguito, un'importanza fondamentale sul racconto, forma e quindi contenuto, narrato con questo mezzo.

Due parole, per concludere il breve excursus tecnico, sul vistavision.

Le riprese in *Vistavision* si effettuano a mezzo di una speciale macchina da presa nella quale la pellicola a 35 millimetri passa orizzontalmente, anziché verticalmente, dietro l'obbiettivo. L'immagine negativa ha quindi una superficie due volte e mezzo piú grande della normale, di un formato cioè che ricorda, per intenderci, quello della Leica.

Lo sviluppo, pertanto, avviene come di consueto, mentre la stampa del positivo si effettua con un rapporto ottico che consente una riduzione lineare di 0,614. Il negativo passa orizzontalmente e il positivo vergine verticalmente per ottenere una copia nella quale le immagini si succedono verticalmente pressoché nelle dimensioni abituali. Il positivo cosí ottenuto può essere pertanto proiettato sia su schermo ordinario che su un grande schermo le cui dimensioni sono però all'incirca il doppio, sia in larghezza che in altezza.

Grosso modo quindi il *Vistavision* pur raddoppiandoli mantiene i rapporti altezza-larghezza dello standard al quale siamo abituati, mentre il *Cinemascope*, o *Hypergonar* o lente anamorfica come (per quanto impropriamente) si voglia chiamarlo li modifica a vantaggio della larghezza.

Quali sono, esteticamente, le conseguenze di questi ritrovati che hanno messo nuovamente sossopra il mondo del cinema, sempre naturalmente irrequieto e un po' sofferente per quel vizio d'origine di meraviglia delle meraviglie, di baraccone da fiera (in Francia la legge considera ancora il cinema *spectacle forain*), fino a che punto condizioneranno le possibiltà di espressione modificandole, fino a che punto consentiranno nuove aperture?

E' commovente leggere quel che Abel Gance (non senza motivo feci precedere l'esperimento veneziano del *cinemascope* dalla proiezione del *Napoleon* su triplice schermo) scrive parlando del cinema di ieri e di quello di domani.

« *La straordinaria, l'insolita magia che ci offre la polivisione ci permetterà l'evasione a volontà nella quarta dimensione, liberando di colpo il cinema da questa sensazione di asfissia visuale di cui lo spettatore è oggi vittima* ».

« *Io credo tranquillamente che la magia della polivisione, permettendoci ogni volta di scoprire il visibile nel non veduto, porterà al cinema l'espressione di una poetica nuova che rovescerà tutto quello che sappiamo* ».

Commovente, ripeto, per la fiducia che i valori poetici dell'opera cinematografica siano affidati a quel tanto di magico che il ritrovato tecnico ha ancora per gli uomini della generazione che vide il trionfo del ballo « Excelsior », commovente, ma teoricamente di ben scarso valore. Mentre, bisogna dirlo, l'artista, nel concepire a suo tempo il *Napoléon* aveva avuto l'intuizione felice.

Forse senza rendersene neanche perfettamente conto ave-

va inquadrato il cinema fra le arti figurative tentando di infrangere le leggi del tempo e dello spazio. In altre parole anche lui, di fatto, finiva con il dimostrare che il problema del mezzo in sé stesso considerato non esiste, né può esistere in sede critica, e che quando si parla di arte bisogna sempre che si consideri una personalità.

E' pertanto difficile rispondere all'interrogativo di pocanzi e su un piano teorico rispondere equivarrebbe a mitizzare, come fa Abel Gance, gli elementi materiali e « *a considerarli in gran parte responsabili di tutta quella vita particolare di sensazioni artistiche che solo il film sembra poter rivelare* ».

Cadere in questo errore (e mi sembra che di tutta l'estetica crociana questa sia la conquista universalmente accettabile) equivarrebbe a riportare ancora una volta il discorso a riproporre il problema del film come arte.

Tutti ricordano come l'Arnheim e il Rotha, all'apparire del sonoro, si facessero interpreti di un purismo cinematografico affermando che il film sonoro e parlato è una contaminazione che non si deve confondere con l'autentica creazione cinematografica la quale si concreta essenzialmente ed esaurientemente per immagini.

Tanto varrebbe, osserva obiettando il Ragghianti, separare nel melodramma verdiano la musica dall'azione degli attori, dalla scenografia, dal testo letterario e schematizzati questi fattori correre alla conclusione che non essendoci unità si tratta di opera mista e quindi in quanto tale inestetica.

La tentazione di fronte alle conseguenze possibili dell'applicazione dei nuovi mezzi tecnici di cui ci occupiamo, di arrivare alla conclusione che il cinema è soltanto un mezzo di riproduzione materiale, sarà tanto piú forte in quanto fino ad oggi nessun artista si è servito di questi mezzi per realizzare l'opera d'arte e tutto sembra indicare che essi impongano una rinuncia delle qualità essenziali della grammatica e della sintassi finora usate.

Mi spiego subito scendendo dal generale al particolare e avvalendomi delle esperienze degli amici Vittorio Sala e Romolo Marcellini che come me hanno cercato di esprimersi usando del nuovo mezzo: cinemascope o hypergonar come volete chiamarlo.

Il primo problema che ci siamo trovati ad affrontare è stato quello che comunemente con un termine che ora mi sembra troppo generico e quindi improprio si chiama l'inquadratura, e

che invece, prendendo a prestito un vocabolo proprio delle arti figurative, chiamerei *taglio* dell'immagine. (Nell'inquadratura mi sembra che siano impliciti anche i concetti di punto di vista e di distanza focale).

La dimensione del fotogramma e quindi dello schermo alla quale eravamo abituati condizionava un modo di vedere che era, direi, pressoché esclusivo del cinematografo. Il rapporto altezza-larghezza consentiva allo spettatore di abbracciare tutto il quadro senza spostamenti degli occhi o della testa. Quale che fosse l'ampiezza o la profondità di campo inquadrata un solo sguardo era sufficiente alla percezione del totale e dei particolari in esso contenuti.

Da questo derivava una geometria di composizione che pur nella sua pressoché infinita varietà di combinazioni era sempre scomponibile secondo una classica impostazione leonardesca.

L'alterazione del rapporto a favore della larghezza ha creato il problema dei vuoti che precedentemente non esisteva, vuoti ingiustificati intendiamoci e non funzionali, rompendo l'equilibrio geometrico.

Quasi un passare, se mi è consentita la similitudine per quanto non precisa, dal quadro di cavalletto all'affresco.

E come l'affresco non si può abbracciare con un solo sguardo, ma impone uno spostamento dello sguardo e un ritorno su un particolare tralasciato, cosí di conseguenza quelle leggi non scritte della successione delle immagini in movimento e del movimento nell'interno dell'immagine che costituiscono il ritmo cinematografico ci apparvero improvvisamente alterate e da nuovamente ricercare o meglio sentire in noi stessi. Ma non basta: il mutato rapporto altezza-larghezza e il raddoppiamento del campo visivo dell'hypergonar annulla quella che sembrava la conquista maggiore del cinema come mezzo di espressione: la possibilità cioè di raggiungere e isolare nel primissimo piano il dettaglio sul quale si vuole imporre l'attenzione.

Il valore espressivo del primissimo piano è troppo noto per soffermarcisi oltre; debbo però ricordare che da taluno esso è stato assunto a simbolo quasi di differenziazione dell'azione cinematografica dall'azione scenica teatrale.

Riassumendo quindi: necessità di una visione essenzialmente orizzontale; rallentamento o meglio ancora diversità nello scandire il ritmo; concezione per grandi masse anziché per dettagli.

Non si tratta, se mi si permette, di limitazioni in senso assoluto, ma di diversa impostazione del linguaggio. Non vorrei

scandalizzare gli amici crociani ritornando alla comodità della distinzione dei generi, ma, effettivamente si tratta di un linguaggio per un genere particolare, che potremo chiamare se volete, eroico, epico, da poema e non piú da sonetto.

Ho detto prima affresco e quadro di cavalletto, ma forse se per quanto riguarda l'immagine in sé la similitudine è piú precisa, per quanto riguarda il contenuto mi sembra si avvicini meglio la similitudine con i generi letterari.

Non è possibile infatti su uno schermo di diciotto metri dipingere (lasciatemi usare questo termine) un ramo di mandorlo in fiore, o mettere a fuoco il dettaglio degli occhi di una donna.

Ecco perché quando nell'estate scorsa l'amico Pasquale Lancia mi offrí per l'Istituto Luce la possibilità di sperimentare il nuovo mezzo scelsi come soggetto un argomento come *Elegie romane*. Un critico e che è piú noto per le sue avventure e disavventure politiche che non per la profondità dei suoi giudizi osservò in quell'occasione che con il cinemascope si sarebbero rispolverati tutti i luoghi comuni della paesistica in schermo normale. Può darsi che avesse ragione per quanto mi riguardava personalmente, ma in linea generale ritengo che come si vede e si sente sullo schermo del cinemascope un luogo comune come Piazza San Pietro, il valore poetico che esso acquista veduto nell'insieme, è diverso, completamente diverso, da quello veduto attraverso una serie di dettagli.

Un'altra ragione poi mi incoraggiò nell'argomento ed era la possibilità di ricreare sullo schermo, grazie alle possibilità di apertura di campo, la sorpresa scenografica dell'architettura romana, che troppe demolizioni recenti hanno purtroppo assai ridotto.

Io sono arrivato cosí, partendo da un dettaglio del colonnato, che praticamente mi restringeva il campo, improvvisamente dinanzi allo spettacolo dell'intera piazza di San Pietro, come dal dettaglio di uno dei fornici alla visione totale del Colosseo.

Cosí l'amico Marcellini, scendendo sott'acqua, ha saputo utilizzare i vuoti del quadro per dare la sensazione precisa del mistero sottomarino entro il quale l'uomo si aggira mitico conquistatore e risalendo invece alla superficie ha totalmente riempito il quadro con la fantasmagoria delle vele dei pescherecci.

Nell'uno caso e nell'altro racconto in tono non piú psicologicamente intimista, ma a voce piena, direi quasi solenne.

Piú interessante sotto un certo aspetto il tentativo fatto da

Vittorio Sala di racconto direi divertente e curioso di una giornata a Cinecittà: un argomento che di per sé avrebbe potuto essere girato anche nel rapporto diciamo cosí normale. E infatti Sala cerca di piegare il mezzo nuovo a quelle che sono le esigenze della già nota e applicata grammatica cinematografica, riuscendo anche in alcune inquadrature a portare l'attenzione su un particolare senza che questo disturbi. Ma per un momento, ché anche lui è costretto subito a tornare al tono corale della narrazione come quello piú connaturale al mezzo che usa.

Chiedo scusa di aver dovuto ricorrere ad esemplificazioni di lavori miei e di miei amici, ma purtroppo non ho avuto finora la possibilità di vedere quel che Craveri ha girato in Indonesia. Ma l'argomento stesso, di natura descrittiva, paesistica, credo principalmente, mi conferma nella tesi esposta che cioè l'hypergonar si presta essenzialmente a un genere particolare di narrazione.

Non ho citato gli esempi dei film finora realizzati dagli americani in quanto ritengo che sia sempre necessario distinguere fra cinema come arte e cinema come prosa di vario carattere espressa con linguaggio cinematografico. In effetti gli americani non si sono, almeno a quanto ci è stato dato di vedere fino a questo momento, neanche posti l'intenzione di tentare in questo campo il cinema come arte. Con questo non voglio dire che quel che abbiamo fatto noi sia senz'altro arte, ma almeno ci siamo posti il problema, ci siamo in qualche modo impegnati.

E' vero che noi potevamo farlo anche perché ragioni economiche (è ben diversa la spesa di un cortometraggio) ce lo consentivano, ma ho l'impressione che gli americani non abbiano cercato la soluzione dei problemi tecnici in funzione espressiva (basta vedere i primi piani di Mature in *The Robe*) e hanno girato le difficoltà puntando, a fini industriali, sulla narrativa di carattere storico popolare con qualche incursione nel genere *rivista.*

Quando nel caso di *How to marry a millionaire* hanno affrontato la commedia si è avuta la sensazione che il nuovo mezzo portasse veramente a un passo indietro e riducesse senz'altro il cinema a un mezzo di pura e semplice riproduzione meccanica del teatro.

E questo pericolo appare tanto piú grave in quanto unitamente all'hypergonar è stato perfezionato il sistema sonoro con la stereofonia.

In effetti il rapporto altezza-larghezza del cinemascope è molto simile a quello normale del boccascena teatrale, la necessità di riempire il campo, la difficoltà di giungere al primissimo piano, e pertanto di usare del contrappunto campo-controcampo,

di mantenere ai fini del fuoco gli attori in uno spazio limitato; tutto questo porta di conseguenza che lo spettatore ha la sensazione precisa e non illusoria di trovarsi dinanzi a una fotografia animata di una commedia recitata in teatro.

Questo è naturalmente molto comodo per il produttore che può approfittare di elementi di richiamo già collaudati sia per il lavoro che per gli attori, come pure ridurre notevolmente la spesa con una ripresa contenuta in limiti di tempo e di scenografie.

Dobbiamo pertanto concludere, un po' alla maniera di Arnheim, che il cinemascope oggi, e domani la stereoscopia sono anticinematografici e che il mezzo tecnico man mano che si perfeziona, imitando tanto piú la natura, quanto piú è perfetto, perde le sue caratteristiche di linguaggio autonomo per tornare a quello di piatta riproduzione in serie?

Credo che la conclusione sarebbe affrettata e pessimistica come affrettata e ingiustificata mi sembra l'affermazione di Eisenstein che nel cinema l'unica forma « *è il quadrato, suscettibile, con limitazioni a destra e a sinistra, all'alto e in basso, di abbracciare tutta la moltitudine dei rettangoli espressivi del mondo; essa usata nella sua interezza può stamparsi nella psicologia degli spettatori, con l'imperturbabilità cosmica della sua " quadraticità "* ».

Lo stesso già citato Arnheim con sommaria sufficienza del resto affermava nel '32 che la « *tendenza ad aumentare la superficie del quadro è da mettere assieme ai tentativi del film plastico visivo e sonoro: esigenze quantitative piú che qualitative* » e che « *non è il piú ma il meglio che conta e tutti questi mezzi per avvicinare il film alla realtà non sono che impoverimenti delle sue possibilità artistiche* ».

L'errore di Eisenstein e quello di Arnheim mi sembrano evidenti per il fatto che essi attribuiscono possibilità artistiche al mezzo e non a chi lo usa e vogliono in certo qual modo limitare le possibilità di espressione dell'artista.

Sarebbe come dire che è una certa qualità di tela o composizione chimica di colori o misura del telaio che consentono al pittore di realizzare l'opera d'arte o che le possibilità poetiche sono proprie della parola anziché del poeta.

In conclusione per quanto riguarda il cinemascope (e implicitamente anche il cinerama) non si può dire in maniera categorica, per il solo fatto che finora nessun artista se ne è servito per realizzare l'opera d'arte, che si tratti di mezzi che impoveriscono le possibilità artistiche del cinematografo o che costituiscono un pericolo maggiore di quanto il cinema in formato normale costi-

tuisca già oggi, allo stesso modo che non si può dire che i quadri del Canaletto per il fatto che il rapporto altezza-larghezza non è quello del Longhi non sono opere d'arte o che la Madonna della Seggiola è artisticamente superiore al Miracolo di Bolsena.

In altri termini l'hypergonar, come il triplice schermo affiancato, offrono all'artista un ulteriore mezzo di espressione e sarà l'artista ad usarlo nel modo piú connaturale e rispondente alla sua sensibilità e all'argomento quindi che tratta. Mi sembra evidente che la strofa libera di versi di poche sillabe mal si adatti al racconto corale mentre la classica ottava appare proprio perché l'usarono l'Ariosto e il Tasso piú rispondente alla narrazione del poema. Vorrei però richiamare l'attenzione su una coincidenza che potrebbe non essere soltanto casuale e che cioè mentre le arti plastiche sono andate sempre piú allontanandosi in questi anni dalla misura umana il cinema, con i nuovi ritrovati tecnici, tende a riportare sempre piú la rappresentazione dell'uomo alla sua misura che è quella di individuo nella collettività, rispondendo forse in ciò, anche se inconsciamente, alle piú profonde esigenze del tempo nostro.

Il discorso sin qui fatto per quanto si riferisce al cinemascope o cinépanoramique (e implicitamente, come detto, al cinerama anche se per le ragioni esposte questo strumento non è destinato alla piú larga diffusione) vale approssimativamente per il vistavision.

Infatti abbiamo all'inizio accennato al fatto che tale sistema ha interesse a conservare il rapporto d'immagine tradizionale di 1,37 poiché le copie comportano l'immagine completa in questo formato e che quindi avendo raddoppiato la larghezza dello schermo è necessario sempre che sia possibile raddoppiarne anche l'altezza o quanto meno ridurla con una leggera anamorfosi laterale (1,85 è il rapporto della proiezione effettuata a New York nella sala della Radio City Music Hall).

Ma poiché la superficie del negativo ha una diagonale di 45 millimetri è evidente che dei normali obbiettivi solo quelli dal 75 in su possono coprirla.

In conseguenza, per utilizzare la gamma inferiore delle distanze focali bisogna impiegare degli obbiettivi grand'angolari del tipo Leica. Considerando la distanza corretta di visione i tecnici del Vistavision sono giunti alla conclusione che l'obbiettivo di 40 dovrebbe normalmente essere utilizzato pur dando come risultato un campo doppio equivalente cioè al normale 20.

Sta di fatto che in questo modo si va sempre piú verso un'esagerazione della visione prospettica sullo schermo senza tener

conto che è difficile se non impossibile quale che sia l'illuminazione della scena e il diaframma ottenere la perfetta messa a fuoco su tutta la profondità di campo. In altre parole se il sistema dovesse prender piede si andrebbe incontro, almeno fintanto che i tecnici non avranno risolto il problema — e nella mia ignoranza ritengo che nulla sia impossibile in questo campo oggi — ad una moda contraria nettamente a quella che prevaleva anni addietro quando tutti volevano usare il panfocus. Le dimostrazioni finora vedute con il sistema Vistavision non mi consentono di addentrarmi in maggiori dettagli per quanto riguarda l'incidenza del mezzo tecnico sulla composizione del quadro e quindi in generale sulla grammatica della ripresa. Penso tuttavia, come già detto, che grosso modo non si tratta tanto del mezzo quanto di chi lo usa e dei fini ai quali lo usa che possono interessare da un punto di vista estetico.

Concludendo vorrei ricordare che il taglio dell'inquadratura normale non può né deve essere considerato come stabile e necessario, né tanto meno che sia un carattere intrinseco dell'espressione.

I nuovi tagli, possibili con i nuovi mezzi, offrono all'artista nuovi caratteri di espressione variamente rispondenti all'ispirazione.

Non bisogna dimenticare che il Brunelleschi per avere la possibilità di costruire la sua cupola inventò una tecnica nuova.

Il guaio in certo senso è che nel nostro caso non è un Chaplin che ha inventato una tecnica nuova, ma le necessità economiche degli industriali che hanno spezzato il *ne varietur* dell'inquadratura tipo da essi stessi per ragioni pratico-economiche standardizata. Il guaio ancora maggiore è che in un lasso di tempo anche troppo breve torneremo a una nuova standardizzazione che imporrà all'artista l'uso di un mezzo e di uno solo.

Questo perché il cinema è anche un'industria.

Antonio Petrucci

I LIBRI

GEORGES SADOUL: *Histoire générale du cinéma.* Tome VI: *L'époque contemporaine: Le cinéma pendant la guerre (1939-1945).* Editions Denoël, Paris, 1954.

Il piú recente volume della « Histoire Générale du Cinéma », compilata da Georges Sadoul segna una brusca soluzione di continuità rispetto ai tomi precedenti.

Per ragioni che non è qui il caso di indagare e che comunque non appaiono ben chiare, l'insigne scrittore passa improvvisamente dal cinema durante la prima guerra mondiale (2° volume del tomo III) al cinema della guerra 1939-1945; di guisa che egli affronta questo periodo di produzione contemporanea facendo continui riferimenti a molti film anteriori di cui... non si è ancora occupato. Ne consegue che la lettura di quest'ultimo volume, come sempre ricco di una massa imponente di utile documentazione, procede piuttosto faticosamente. Cosí, per esempio, è impossibile formarsi un'idea sulla produzione francese della seconda guerra mondiale, dato che essa appare avulsa dalla esposizione del periodo 1929-1939, che pur ne costituisce la premessa indispensabile. E lo stesso è a dire per le cinematografie degli altri paesi.

Immaginiamo, quindi, lo sforzo logorante dell'autore nello scrivere questo recente volume della sua storia, con un metodo (non scelto, crediamo, volontariamente dal Sadoul) cosí profondamente antistorico. Il libro offre, perciò, allo stato, l'unica possibilità che la stesura attuale della opera consente; e cioè un confronto tra la produzione bellica relativa alla prima guerra mondiale (quale esposta nella seconda parte del tomo III) con quella della seconda guerra 1939-1945. Ed è a questo che noi ci limiteremo per il momento, rinviando all'epoca in cui il vasto mosaico, a cui la monumentale opera del Sadoul può assomigliarsi, sarà interamente composto un esame approfondito degli altri argomenti da lui trattati in questo volume.

Un tale studio comparativo risulta d'altronde molto inte-

ressante perché esso ci porge lo spunto per documentare, ancora *una volta*, l'evoluzione del cinema come fatto artistico, se esso si è dimostrato capace di passare dai melodrammi patriottardi del periodo 1915-1918 a talune grandi opere, girate durante e dopo il secondo conflitto, e che hanno come tema centrale la guerra; tra le quali è il caso di annoverare qualche lavoro di singolare rilievo.

L'esposizione di Sadoul per il primo periodo è tutta nel senso del suo *engagement,* che qui naturalmente non è il caso di discutere.

Nella nostra, noi cercheremo invece di dimostrare, avvalendoci della documentazione dei privati personali archivi e non solo di quella, del resto eccellente, del testo in esame, l'esattezza e pertinenza del giudizio di Louis Delluc, quando, a proposito della editoría della guerra 1915-1918, non esitava a dichiarare trattarsi *di una produzione di un livello inferiore anche a quella peggiore piú corrente;* sia che essa si ispirasse al piú esagitato conformismo patriottico, (« La France d'abord ») sia che invece esaltasse la abolizione delle frontiere, (« Elàh, nous sommes frères »).

* * *

Per quanto dopo la guerra alcuni registi assertori del cinema ideologico, come Griffith e Abel Gance, avessero piú volte dichiarato di ritenere il film come il veicolo piú idoneo all'ideale di pace tra i popoli, l'esperienza del primo conflitto mondiale sta a dimostrare precisamente il contrario; e cioè che il cinema cerca di rispettare in pieno le frontiere, facendo la concorrenza alle prime pagine a colori dei settimanali illustrati, in un'epoca in cui non esistono ancora quelli a rotocalco. Un rapido sguardo nei campi della celluloide impressa, durante gli anni 1915-1918, vale a renderci subito conto di questo preciso e obiettivo giudizio di Georges Altman, il quale può riattaccarsi — per quanto riguarda il valore artistico di questo genere di produzione — a quello famoso stendhaliano: *la politica in un'opera letteraria è come un colpo di pistola in un concerto.*

Nella cinematografia francese la guerra fa subito refluire le forme ed i contenuti della sua piú antica drammaturgia: quella a carattere edificante e monitorio. E' il caso di una pellicola di Pathé, *L'Exemple,* in favore del prestito, la quale ci riporta ancora una volta all'ingenuo didattismo dei cortometraggi drammatici. Davanti a un mutilato (in piedi e commosso) un vecchio contadino fa il suo dovere, estraendo le sue economie da una calza

di lana. Un'accorta didascalia spiega che tutto questo è bene « anche perché il danaro non deve rimanere improduttivo », esaltando cosí sufficientemente il piccolo risparmiatore, gloria e vanto della terza repubblica, e ancora provando agli spiriti incerti che la patria non è solo una cosa sublime, ma pure un buon affare in contanti. Anche il genere *feuilleton* viene adattato opportunamente alle circostanze: cosí, attraverso intrighi piú o meno affini a quelli di Pierre Decourcelle e Jules Mary, il *perverso* diviene l'ufficiale tedesco e l'*enfant de l'Yser* l'innocente figlio della colpa; mentre la donna fatale si trasforma in una spia, non ancora russa perché la Russia appartiene alla Intesa, almeno fino alla pace di Brest-Litovsk (3 marzo 1918).

Cosí lo strenuo canto della Marsigliere mobilita una seconda volta, come già dall'inizio del lungometraggio, i grossi calibri della Comédie e Sarah Bernhardt appare in *Mères Françaises* (da un soggetto di Richepin) e Madame Réjane in *Alsace*. Anche Leone Perret, il grosso Leone della serie comica Gaumont abbandona il genere adiposo delle sue commedie piccanti e sensuali e dirige *N'oublions jamais,* opera di una pretensione abbastanza sostenuta, a giudicare dalla dedica « ai ciechi di spirito, e a tutti quelli che dubitano dell'alto pensiero umano, che ha scagliato gli Americani contro i Teutoni ». Infatti il film finiva con una scena in cui la protagonista scaraventava un bicchiere sulla faccia dell'ufficiale tedesco (come in una novella di Maupassant) urlando: *abbasso gli unni,* in una didascalia di bella composizione e di grande effetto spettacolare.

Ma il miglior film francese del repertorio patriottico è *Ame de Bronze* di Henry Roussel che si svolgeva non « nell'atmosfera vibrante di entusiasmo delle prime linee » ma in una prosaica fabbrica di munizioni; e di cui Delluc lodava le visioni notturne accese e gravi della città metallurgica, che gli ricordavano la poesia di Verhaeren in *Les Campagnes hallucinées* o quella di Verlaine:

Plutôt des bouges,
que des maisons
Quels horizons
de forges rouges!

Di altri due film di guerra francesi, *J'accuse* di Gance e *Verdun vision d'histoire* (in parte realizzato con l'autentico materiale degli archivi di Stato) di Léon Poirier occorrerebbe occuparsi certo piú a lungo, se il piano di questa trattazione lo consentisse. Comunque il lavoro di Gance, non meno bolso e infantilmente reto-

rico di molti altri, contiene una sequenza di delicata bellezza: l'evocazione della legione dei morti, in marcia verso la città, per domandare ai viventi il conto del proprio sacrificio e che appariva toccante nella sua spoglia gravità, come un affresco funebre in movimento impresso in filigrana sul bianco sudario dello schermo.

In ogni modo gli unni non furono da meno e contrattaccarono vigorosamente in tutti i settori la propaganda francese. E' appena il caso di dire che nei film tedeschi il francese appariva come un *souteneur,* sua moglie una prostituta e Clemenceau (che per i suoi connazionali stava per divenire *Il tigre*) solamente come una iena.

Madrine di guerra, della Ufa, *Eroismo e dignità* della Pharos sono prima del maggio 1815 i titoli italiani delle produzioni che i tedeschi contrappongono a *Marraines de France* o a *Croix de bois* accanto ad opere come *Die Wacht am Rhein, Das Vaterland ruft, Aufdem Felde der Ehre, Deutsche Frauen, Deutsche Treue* (1).

Col passar del tempo la Germania si propone addirittura di istruire attori specializzati nel genere e militarizzati per l'occasione, con i quali passa decisamente alla controffensiva in: *Dio punisca l'Inghilterra,* ove la ferocia delle truppe nere era ampiamente dimostrata, con la visione dei sud-africani violatori delle caste virtú della *Gretchen* nazionale.

L'Italia si abbandona invece alle piú varie reminiscenze scolastiche tirando fuori *Guglielmo Oberdan martire di Trieste,* con Emilio Ghione (Tiber film), *Brescia leonessa d'Italia* (Real film), *Imperial regio capestro* e *I Martiri di Belfiore* (Augusta film), dove uno dei martiri nel penzolare dal capestro mostra un paio di candide ghette, che anticipano di un secolo la preferenza di Mussolini per tale specifico capo di vestiario. In questo clima delle *Vipere d'Austria a morte* (Cines), la Napoli-Film edita pure *Savoia Urrà!,* con la carica di rigore dei baldi bersaglieri e la Latina un *Diario di guerra,* su trama di Padre Semeria.

Ma poi la nostra produzione passa all'attualità della caricatura con *Sogno di Don Chisciotte,* scenario e regia di Amleto Palermi.

Questa film, diceva il manifesto (al tempo in cui il sostantivo pellicolare non ha ancora cambiato di sesso) allegorica e satirica è destinata a suscitare la piú intensa curiosità ed a riscuotere il maggiore successo, su tutti i mercati (escluso, c'era

---

(1) Vedi *50 years of German film* di H. H. Wollenberger, London. The Falcon Press Limited.

da pensare, quelli dell'Europa Centrale). Don Chisciotte era naturalmente il Kaiser che le quattro amiche Francia, Russia Italia, Inghilterra, trattavano da vecchio cialtrone rimbambito. L'Italia appariva poi particolarmente sdegnata quando ad un certo momento urlava a Guglielmo Secondo — *Eh!, già, la triplice alleanza la faceste in due!* — Una *boutade* questa che fece il giro della penisola e che era nel perfetto stile del giornale *pornografico-satirico-patriottico* « 420 », edito da Nerbini.

In Inghilterra Lord Northcliffe, capo della propaganda inglese sui cosiddetti orrori tedeschi (le mani dei bambini tagliate e le donne sventrate a colpi di baionetta) organizza una speciale « *azione di idee alleate* » attraverso il film. Molte di queste idee-azione vengono approntate nei teatri francesi, ove con una certa fantasia si cerca raggiungere « il quanto piú di reale possibile, in tale branca di servizio ».

Girati in Inghilterra sono invece dei film piú strettamente nazionali come *Kaiser's Spies, On the Clutches of the Huns, Saving the Colours.*

Ma la Gran Bretagna, ligia al suo positivismo tradizionale, si preoccupa fin d'ora del lato pratico di tutto l'affare e cioè della sorte dei mercati nel dopoguerra, che ormai devono essere preclusi ai tedeschi.

Cosí in *L'Unno è sempre unno* vediamo due soldati germanici passeggiare per le vie di una città francese distrutta. Ad un certo punto essi incontrano per la strada una donna con un bimbo, ai quali elargiscono un forte spintone, che li fa ruzzolare sul selciato. Dopo la guerra i due tedeschi diventano commessi viaggiatori e arrivano in un villaggio inglese. Uno di essi entra in una piccola bottega e presenta una rondine meccanica. Il commerciante si interessa, il piccolo comincia a berciare che vuole il giocattolo, ma poi viene sua madre la quale alla vista della scritta, *made in Germany,* si scaglia contro i due commessi e li accoppa a legnate, come nelle finali delle comiche « *poursuites* ».

L'ultimo sottotitolo aveva poi una importanza definitiva perché raccomandava agli inglesi di non avere, anche dopo la guerra, rapporti con i loro *biasimevoli* vicini di oltre Manica. Sopratutto *rapporti commerciali.*

Il cinema zarista non è meno saturo di pellicole patriottiche, per lo meno durante i primi sei mesi della guerra: da *Morte al nemico* di Eugenio Bauer al *Natale in trincea* di Protozanow da

Enver Pascià traditore della Turchia di Gardin, alla *Epopea del Re Cavaliere* (Alberto del Belgio) (¹).

Infine viene l'America.

Interessante a questo proposito può apparire il film *The Battle Cry of Peace* di J. Stuart Blackton (1915) di cui parla Octave Homberg nel suo libro « Imperialismo americano », e dove si vede la flotta tedesca, ancorata avanti New York per farsi consegnare l'oro degli alleati, e i grattacieli che, sotto i suoi colpi, cadono come castelli di carta. Homberg attribuisce a questo film una grande importanza nella decisione di intervento del governo di Washington.

C'è, senz'altro, da fare abbastanza credito a questa sua opinione, tanto piú che lo scenario neanche oggi difetta di una certa attualità. Comunque prima dell'intervento il contegno di Hollywood è prudentissimo perché non è il caso, annunzia Fox, di disgustarsi una parte della clientela. Quanto a Teodoro Roosevelt, che pur aveva dato una mano al film di Blackton, al momento in cui questi gli propone di piazzare in testa alla pellicola il suo nome, risponde: — Che volete ancora? Ho messo a vostra disposizione la marina, l'esercito, la chiesa, lo stato, che volete di piú? io non c'entro in tale faccenda —.

In effetti a guardare bene in fondo nella medesima, questa è piuttosto l'epoca in cui il pubblico americano applaude sistematicamente i documentari bellici di tutte le Nazioni. Il che avviene anche a proposito del poderoso dramma *Neutrality* ove si sostiene che la guerra avrebbe rinsaldato l'amicizia tra francesi e tedeschi viventi sul suolo americano, a dispetto dei loro confratelli, che si battevano su quello europeo. Comunque, questo era ancora un periodo di transizione in cui l'industriale Ford non esitava a proclamare che film come *The Battle Cry of Peace* sembravano solo fatti per provocare la guerra ed arricchire i fabbricanti di cannoni. E non pure quelli di automobili, come lui.

Ma dopo il 5 aprile 1917, data dell'intervento americano, la scena naturalmente cambia. Appaiono cosí quattro film decisamente antitedeschi come: *Pershing's Crusaders, America's Answer, Under Four Flags, The Official War Review* in cui sono curati anche i minimi dettagli della nuova propaganda (²).

L'intero ciclo del sentimento patriottico americano sullo schermo si chiude, infine, solo qualche anno dopo la guerra

---

(¹) Vedi Sadoul, Op. citata Cap. 5.

(²) Lewis Jacobs, *L'avvènturosa storia del cinema americano,* Einaudi, Torino, 1953 (pag. 278).

(1925) con *The Big Parade,* una famosa produzione diretta da King Vidor, dove l'attore Karl Dane nel ruolo del soldato Tom O' Brien cercava provare che la vita di trincea era una piacevole buffoneria, nel genere delle comiche di Mack Sennett.

Questa trovata vale ad orientare il carattere della posteriore editoria americana, intesa fino allora a romanzare il tema con tutti gli ingredienti della corrente dramaturgia, ed a seguire l'esempio stesso del Governo, dopo la dichiarazione delle ostilità, quando, per allettare i giovani e deciderli ad arruolarsi, aveva presentato sullo schermo non solo le evoluzioni delle torpediniere, ma anche quelle di ragazze svestite in braccio a marinai.

Dopo la fine del conflitto, la grande trovata dei produttori è invece quella di considerare la guerra come una cosa per ridere. Cosí il binomio comico formato da Wallace Beery e Raymond Hatton raggiunge un certo successo in *Behind the Front* e *We're in the Navy Now,* ove appaiono i due compagni inseparabili che nelle immediate retrovie, o nei posti di sbarco, fanno ogni genere di maldestri per via del bere e delle donne, ma poi al posto di combattimento sanno essere pure degli autentici eroi.

Uguale è la intonazione del film *Gloria* diretto da Raoul Walsh (*What Price Glory,* 1925) su un soggetto di Laurence Stallings e Maxwell Anderson, con gli attori Victor Mac Laglen e Edmund Lowe compartecipi dell'altro binomio comico dedicato, questa volta, agli ufficiali: il tenente Flagg e il capitano Quirt. Inutile dire che nel film poco resta del lavoro teatrale di Anderson, del suo cinico linguaggio da caserma e della sua pittoresca violenza contro la guerra.

Cosí dopo *The Big Parade* il pubblico comincia a convincersi che il fante in trincea s'era pure divertito e che lo spettacolo stesso della guerra non mancava, in fondo, di un certo pittoresco fascino. Era proprio ciò che i poveri soldati di Barbusse avevano sempre pensato un giorno di sentirsi dire, e cioè che la trincea aveva pure i suoi momenti buoni ed anche in certo senso desiderabili: una affermazione questa come un'altra, e contro la quale essi non si sarebbero sentito mai il coraggio di replicare con qualche cosa di troppo perentorio alla maniera di Cambronne.

In Francia per un certo tempo le pellicole hollywoodiane, che mischiavano una qualche storia di amore del genere ai sanguinosi ricordi di un recente passato, furono proibite. Ma in America? Per quanto la prima guerra mondiale fosse finita essa rappresentava un soggetto da poter essere ancora abbondantemente sfruttato, per lo meno fino all'inizio della seconda, e tale

da costituire un genere valido come il *western* o la *slapstick* e quindi da poter essere rigorosamente preventivato nei piani di una produzione bene assestata.

Tutto questo naturalmente attraverso le necessarie precauzioni, seguendo in certo modo l'insegnamento di William Hays il quale sin dai primi mesi del 1918, e in previsione della fine, si era affrettato previdentemente a raccomandare agli associati della *Motion Picture Producers* la neutralità dei sentimenti, dichiarando che il personaggio del tedesco stava per divenire finalmente *trattabile!*

Il bilancio della produzione di guerra del primo conflitto mondiale si conclude perciò, secondo noi, del tutto negativamente sul piano dell'arte: né ci sembra che Georges Sadoul pensi molto diversamente nei due volumi del tomo secondo: « Le cinéma devient un art »: L'avant guerre - La première guerre mondiale.

* * *

La produzione della seconda guerra mondiale sembra da principio mantenere lo stesso stile retorico e la stessa banale propaganda di quella relativa al precedente conflitto. Sopratutto l'editoria tedesca vale a costituire l'esempio mortificante di questo costante abbrutimento, sul quale Sadoul bene a ragione non si stanca di porre l'accento, per quanto la Germania si rifaccia piú ai modelli della storia passata che a quelli contemporanei.

Cosí il superfilm *Der grosse König* (1941), su Federico II di Prussia, viene classificato film della Nazione fruttando l'anello di onore al regista Veit Harlan: nibelungica gratificazione della quale egli viene ritenuto degno, riconoscendosi pure che Federico era, come Hitler, « un grande artista, senza vita privata ».

Non meno convinto dell'indifferibile missione del popolo tedesco nel mondo appare il *Bismark* (1940) di Wolfgang Liebeneiner sulle premesse che ai suoi tempi il Cancelliere di ferro era stato applaudito persino nel settore di sinistra.

Quanto all'eroismo individuale, quello nazista era stato al certo ampiamente glorificato fin dal 1933 con *Horst Wessel,* una produzione realizzata da Franz Wenzler, presentata in Italia col titolo *Uno dei tanti;* e dove in verità c'era solo l'imbarazzo della scelta a proposito di temi razzisti. Tra l'altro si vedevano degli ebrei massacrare dei bravi tedeschi innocenti, Wessel tenere loro testa e perciò i francesi, i comunisti ed i saggi di Sion mandarlo all'altro mondo.

In tale occasione dei veri ebrei furono costretti a giocare

la parte dei « bestiali giudei e dei sadici *marxisti* ». Ma poi Hitler pensò di proibire, almeno per allora, le visioni del film perché gli ebrei di Amsterdam, Parigi e New York dominavano abbastanza i mercati finanziari.

Naturalmente al tempo del secondo conflitto mondiale queste preoccupazioni non esistono piú. Cosí nasce nel 1940 il piú famoso film del repertorio tedesco di propaganda: *Jud Süss* (Suss l'ebreo, 1940) per la regia di Veit Harlan e l'interpretazione di Ferdinand Marian e Heinrich George, il primo nel ruolo dell'ebreo; il secondo in quello del Gran Duca; e dove alla fine la presenza di Süss, chiuso in una gabbia ed esposto al ludibrio delle folle, offre la visione di una qualche lugubre follia medioevale, di intonazione tipicamente tedesca.

Contro i paesi « assorbiti » o alleati la Germania si dimostra poi assai poco generosa. E' il caso dell'*Hotel Sacher* di Eric Engel (1939) dove si chiarisce la infamia dell'Austria *anti-anschlüss*, il cui vecchio ambiente feudale fu la causa della prima guerra mondiale, o di *Maria Ilona* (1939) di Géza Von Bolvary in cui si dimostra che l'Italia e l'Ungheria furono al tempo del Risorgimento la vera rovina dell'Austria.

In qualche storia romanzata come *Patrioten* è infine data la prova del conciliante amor patrio germanico e della *prevenzione* degli ufficiali francesi che, avendo catturato un aviatore tedesco travestito da commediante, non esitano a trattarlo come una spia. Una sola volta è esaltato sugli schermi di Berlino la gloria di un paese che non è la Germania; ma questo paese, per fini propagandistici troppo evidenti, non può essere che l'Irlanda (*Mein Leben für Irland,* 1941, di M. W. Kimmich).

Tutta questa materia è ampiamente trattata nel citato volume del Sadoul, al capitolo primo.

Vate e cantore ufficiale, Erinni e Walkiria delle glorie del Terzo Reich è intanto una donna: Leni Riefensthal. Essa, dopo aver collaborato ad alcuni dei film di montagna di Arnod Fanck, ed essersi cosí sufficientemente fatta la mano a tutto ciò che una siffatta frequenza di « eccelse abitudini può e deve generare, in un vero e grande cuore tedesco » aveva girato direttamente un film con la collaborazione di Béla Balázs: *Das Blaue Licht* (La bella maledetta) ed anche un documentario dal titolo *Ebbrezza bianca.*

Abituata cosí, dice un suo biografo, al freddo salutare delle alte cime, ella non ha bisogno di discenderne per girare le pellicole di propaganda nazista, il cui clima è abbastanza simile.

Cosí nel 1936 la giovane regista viene da Goebbels incari-

cata di girare il grande film sulle Olimpiadi di Berlino, in due parti: *Triumph des Willens* e *Olympia,* che rimane, secondo noi, il mostruoso monumento della propaganda tedesca, prima del secondo conflitto mondiale. Esso comporta avanti tutto una specie di prologo di netta marca teutonica in cui una staffetta gigante, partendo dal suolo ellenico, attraversa mezza Europa, per portare in Germania il fuoco sacro, che dovrà ardere nello stadio di Berlino, realizzando abbastanza il cammino inverso a quello che compiranno sei anni dopo, con obbiettivi abbastanza diversi, le armate del Reich, dalla Prussia all'Olimpo.

Colpi di cannone e voli di colombe danno poi all'insieme una nota d'ingenuo sadismo, tenero e micidiale, di stampo prettamente tedesco. Comunque la parte proemiale di questa composizione fu ritenuta cosí soddisfacente, nel suo preclaro stile oleografico, che le fotografie ricavate dai fotogrammi vennero stampate sui calendari in distribuzione presso tutti i licei del Reich.

Apre poi l'azione un panorama di templi greci èvocati con un contrasto cosí marcato di volumi nitenti e di tenebre oleose, da far pensare a qualche ibrida fusione del sabba classico con quello romantico. Appaiono, infine, le immagini dei semidei dell'antica Grecia anch'essi trasudanti lucido oleografico e possanza nibelungica, nella posa delle statue celebri di cui un'arte, finora giudicata come la piú aerea e serena, ci aveva tramandato le forme.

Indi la macchina compie alcune evoluzioni intorno all'Acropoli, mentre fanciulle ignude danzano sotto cieli nuvolosi ed atleti evolvono, confrontando i loro corpi con quelli degli eroi ellenici senza troppo badare alle fanciulle. Intanto la staffetta arriva a Berlino dove la germanica Walkiria è pronta ad aspettarla, per girare oltre 400.000 metri di pellicola, alla cui sola visione occorsero vari mesi.

La critica dell'asse esalta naturalmente la perfetta puntualità con cui il corpo umano è visto funzionare, sotto l'impulso della volontà e la tecnica dell'esercizio; l'una e l'altra tendenziosamente dirette verso le immancabili realizzazioni del terzo Reich. Ad un certo momento la regista viene paragonata a Pindaro; Pindaro in gonnella e camicia bruna.

Alla fine la fiamma olimpionica che ha brillato per sedici giorni si spegne dopo aver illuminato i vessilli delle cinquantadue Nazioni, che avevano lottato *cavallerescamente* nell'area di Berlino; ed alcune delle quali dovevano dieci anni dopo trovarsi sul posto per una tenzone assai meno incruenta.

Di fronte ai caratteri mostruosi di questa propaganda, non è neanche il caso di indugiare su quella assai piú insipida ed innocente dell'*alleato* italiano: una cosa tanto poco seria come il clima in cui si sviluppa, nel perdurare di una guerra non sentita dalla Nazione.

Cosí Sadoul ha il gioco facile quando rileva come *Bengasi* (1942), una produzione diretta da Genina, celebra le vittorie italiane in Libia al preciso momento in cui le truppe fasciste vi conoscono la disfatta; o che Carmine Gallone, secondo il suo solito gusto, riesce persino a fondere in *Fiamme in Oriente* una rappresentazione della Tosca colla presa del porto di Odessa!

Il colmo è poi dato da *Noi vivi* (1942) di Goffredo Alessandrini, che rappresenta il piú lungo complesso cinematografico italiano del tempo, essendo diviso in due parti (la seconda col titolo *Addio Kira*).

Si tratta di un cervellotico e bislacco romanzo sullo sfondo della rivoluzione russa, della quale i protagonisti non fanno che dire male; il che ci lascia per lo meno perplessi circa l'efficienza dei servizi di polizia del regime sovietico!

Dove non siamo d'accordo col Sadoul, ma sopratutto con i denigratori nostrani, è a proposito dell'*Assedio dell'Alcazar,* film diretto da Genina nel 1941.

L'opera contiene pregi innegabili che è tempo di riconoscere nonostante l'esasperante esaltazione a comando (nello stile di certi moderni film sovietici) della guerra di regime. In effetti Genina rappresenta con efficacia l'empito della umana vitalità, concentrata nell'interno del forte, ove tra luci di tregenda vediamo bambini rincorrersi a giocare, una donna partorire e una vecchia girare un macinino in mezzo ad altre donne gravemente assise in solenne girotondo. Ma le scene piú belle consistono, secondo noi, in alcune visioni isolate della vita di guerra, che per la loro tensione e atrocità e per il fatto stesso del sintetico messaggio, che da esse involontariamente promana, appaiono particolarmente efficaci. Come la prima scarica dei difensori dell'ospedale contro gli attaccanti, che sembrano danzare follemente avanti le mitragliatrici o le grottesche e allucinanti apparizioni dei soldati alle alte finestre dell'Alcazar; e ancora una incursione di pattuglie tra le strade deserte, e le piazze della città, in una delle quali la presenza di una fontana monumentale e dei suoi giuochi d'acqua riesce a creare un senso improvviso di solitudine festosa. C'è poi l'episodio scarno e terrificante di una fucilazione, dove alla tragica espressività della scena, provocata solo dal taglio ellittico, concorre anche la efficacia del montaggio

interno: con la scabra visione del giustiziando, legato alla ruota gigantesca di un carro in un rustico cortile, ove galline e oche riprendono a starnazzare, subito dopo la scarica di fucileria.

Per concludere sul capitolo dedicato all'Italia nel volume del Sadoul, non possiamo fare a meno di rilevare come, nel citare i redattori della rivista « Cinema » che in pieno periodo bellico con i loro scritti e l'impostazione generale data alla rivista stessa, contribuirono a creare quel clima dal quale sarebbe nata, in seguito, la fioritura neorealistica, venga omesso il nome di Francesco Pasinetti, che pure di quella redazione fu « magna pars »: omissione forse involontaria ma che, contrastando con l'abbondante citazione di tutti gli scrittori attualmente « engagés » da quel medesimo settore politico verso il quale vanno le preferenze del nostro Autore, ci è parso opportuno rilevare.

Quanto alla produzione inglese, Sadoul riduce, e con ragione, a pochi i film capaci di sopravvivere ai fatti che illustrano. Lo stesso *In Wich we Serve* (1942) di David Lean che io ebbi occasione di vedere a Parigi nel 1945, giustamente viene da lui definito (cap. 3°) un'opera troppo pomposa ed ufficiale, nonostante la personale collaborazione di Noël Coward.

La verità è che i migliori film che trattano questo tema — a parte la mirabile serie dei documentari britannici — devono esser fatti risalire al tempo posteriore al secondo conflitto, a cui proposito il cinema ha presentato davvero alcune belle opere, le quali hanno un valore ed una portata che superano decisamente gli apporti delle altre arti. E' tempo, ormai, di riconoscere questa verità, sebbene essa dispiaccia ancora a qualcuno.

Cosí il piú grande film sortito dagli studi francesi è senza dubbio *La bataille du rail* di René Clément, di cui Sadoul non si occupa perché la sua realizzazione risale, appunto, all'immediato dopoguerra (1946). Intanto io avrei amato conoscere il giudizio dell'insigne storico francese a proposito di questa produzione di cui ammiro profondamente il tono fondamentale e cioè quella tranquillità esemplare del racconto, naturalmente imbastito su atti semplici e volutamente spogliato da ogni facile realismo di circostanza. Un'opera limpida e pura, questa del Clément, di fronte alla quale molte altre appaiono sempre abbastanza costruite, pur dovendosi riconoscere che il film, sorto passo passo dagli elementi della cronaca non ceda, una sola volta, al gusto delle immagini facili.

Per le stesse ragioni di cronologia, e cioè perché si tratta di un'altra opera, che pure risale all'immediato dopoguerra, Sadoul non si occupa del mirabile film di Vittorio De Sica, *Sciuscià*

(1946) di un'ambientazione non meno esatta del film di Clément, sebbene il tragico ardore delle sue immagini miracolose e sconcertanti riveli un procedimento piú eloquente ed apparente e cioè tipicamente italiano. Cosí pure per le stesse ragioni manca il giudizio di Sadoul sul capolavoro di Rossellini: *Paisà* (1946).

Viceversa *La Nave Bianca,* del 1942, girata da Rossellini in collaborazione con Francesco de Robertis, era già un bel film nel rigore quasi didattico del tema: e cioè la vita di una grande nave di linea, dalla fase in cui muove verso il nemico, fino al combattimento. Da questo punto di vista, tutto il primo tempo è di un convincente afflato lirico. Mirabile crescendo, che con razionale progressione ci porta al momento culminante dello scontro navale, in cui noi vediamo i congegni celebrare gravemente il combattimento in una specie di ritualità ermetica grave e quasi cosciente.

Quanto alla produzione russa al certo essa conta due lavori di grande rilievo artistico: *Arcobaleno* di Donskoi (1944) e *La grande svolta* (1946) di Federico Ermler. Nel primo film il tono del racconto, scabro ed efferato, si accosta abbastanza allo stile dei grandi narratori della letteratura nazionale: il solo episodio della contadina, costretta dai tedeschi a correre sulla neve, appena coperta da una camicia di tela, che ne riveste il corpo sformato dalla gravidanza, rappresenta una delle piú crude atrocità della guerra, registrate dall'arte, specie quando l'infelice è vista saltellare grottescamente sulla bianca superficie del ghiaccio, perché i suoi piedi nudi non le consentono di stare ferma. Il procedimento narrativo di *Arcobaleno* rimane, in genere, nella linea della grande scuola narrativa russa. *La Grande svolta* si accosta, invece, piú specificamente, al Tolstoi di « Guerra e Pace », per costituire uno dei piú grandi film della produzione ispirata al secondo conflitto.

Qui l'avversario è invisibile, perché il soggetto si svolge quasi interamente nella sala del supremo comando, ove i generali discutono intorno alle carte, mentre nell'anticamera i piantoni, seduti accanto ad uno scaldino, parlano della licenza o della guerra che non finisce mai. Pure, attraverso i dialoghi concitati dei capi e le solite querimonie dei soldati, la guerra appare registrata in tutta la sua terribile tensione umana, sebbene la tempesta appaia solo contenuta tra le quattro mura di una stanza, che è e rimane sempre quella chiusa ed impenetrabile dell'alto Comando; al punto che le rare visioni di combattimento danno quasi un'impressione di liberazione e di vita all'aria aperta. Al certo, questa di Ermler è tra le piú grandi opere del

cinema che hanno per tema la guerra. E Sadoul ha pienamente ragione, quando ne mette in luce, con profondo intuito, i pregi innegabili. Nel resto la produzione russa, anche posteriore, è *infarcita* di una retorica patriottarda, che supera persino quella tedesca, a giudicare dalla *Giovane Guardia,* film veramente inaudito di Sergio Gherassimof, ove si vede tra l'altro un mezzo plotone di tedeschi abbandonarsi a fuga precipitosa solo perché una ragazza russa si è divertita a fare uno sberleffo.

Della Svizzera, occorre ricordare il noto film di Leopold Lindtberg *Die Letzte Chance* (1945). Ciò che piú gli appartiene in proprio è la sua intimità, una familiarità che non è mai negligenza o partito preso di brutalità, ma sopratutto l'accento interiore di una vita che è rimasta sempre quella di ciascuno di noi, al margine degli orrori e delle sventure. Cosí lo schermo celebra il ciclo breve di questo lungo racconto, il cui segreto è tutto nelle osservazioni vere e nelle sfumature giuste, attraverso una serie di scene patetiche, che situano il regista sulla linea dei semplici viaggiatori della verità umana.

Quanto alla produzione americana di guerra, la migliore è la piú recente. E' vano però cercare in opere come *Above and Beyond* (Il prezzo del dovere, 1953) di Melvin Franc e Norman Panam o in *From Here to Eternity* (Da qui all'eternità, 1953) di Fred Zinnemann, dei film di un livello veramente superiore come quelli di cui ci siamo ora occupati; e questo per le ragioni fin troppo note peculiari della editoria hollywoodiana.

Pochi i film dedicati alla vita di prigionia, senza contare la farsa melodrammatica di Billy Wilder *Stalag 17,* produzione di un conio incredibile, meramente spettacolare. L'unica opera veramente degna sull'argomento è *Ostatni Etap* (Ultima tappa, 1947) di Wanda Jakubowska. Il film si svolge interamente in un campo di concentramento, dove lo spettacolo di una condizione umana, sempre uguale a se stessa, come quella della prigionia, appare nella sua monotonia e nella sua disperazione, che commuovono molto piú delle atrocità tedesche. Cosa è, infatti, il mondo esterno, visto attraverso il reticolato? Quasi sempre il panorama di un altro reticolato. Ecco allora che sui suoi fili, come su una tragica partitura del destino, si inscrivono tutte le note della nostra esaltazione. Perché ciò che vi è di veramente inumano nella condizione del prigioniero è che tutto lo riconduce fatalmente ad essa. Sotto un solo aspetto, il racconto della regista polacca appare volutamente convenzionale; ed è quello del preteso spirito di fratellanza che, nel film, vediamo informare costantemente i rapporti fra i prigionieri. Laddove se c'è

una condizione umana fatta apposta per esasperare fino all'intolleranza l'individualità del singolo, è proprio quella della cattività. In effetti, la lunga usura della vita quotidiana in comune porta i prigionieri ad uno stato di esasperazione, del quale non possono formarsi un'idea coloro che non conoscono la durezza di una siffatta inverosimile esistenza la quale spinge assai spesso i commilitoni ad odiare i loro compagni, assai piú dei loro guardiani. Questa piú profonda e dolorosa verità è invece assente nel film della Jakubowska, il quale, malgrado questo difetto di impostazione, rimane sempre uno dei piú toccanti e strazianti realizzati sull'argomento.

Roberto Paolella

I FILM

The Hobson's choice
(Hobson il tiranno)

Origine: Gran Bretagna, 1953 - *Produzione*: London Films - *Produttore*: David Lean - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Harold Brighouse - *Sceneggiatura*: Wynyarde Browne, David Lean, Norman Spencer - *Regia*: David Lean - *Fotografia*: Jack Hildyard - *Musica*: Malcom Arnold - *Attori*: Charles Laughton, John Mills, Brenda De Banzie, Daphne Anderson, Prunella Scales, Richard Wattis.

A prescindere dalla luminosa eccezione dell'indimenticabile *Brief Encounter* (Breve incontro, 1946), il nome di David Lean è legato ad opere i cui meriti non vanno al di là di una dignitosissima fattura, di un correttissimo, e a volte raffinato, linguaggio e di un costante sorvegliatissimo gusto. E ciò particolarmente in quelle opere in cui l'elemento ambientale è costituito dal mondo dell'Ottocento inglese, ricco di notazioni e di assoluta precisione scenografica e storica. *Great expectations* (Grandi speranze, 1946), *Olivier Twist* (1947) sono due felici esempi dell'adesione sentimentale che lega Lean ad un mondo e ad un'epoca, una partecipazione che non è automatica garanzia di superamento di incertezze narrative e di affrancazione da slittamenti retorici, ma è testimonianza di un impegno dell'autore e causa di un calore umano dei personaggi. *Hobson's choice* non è certamente tra le maggiori opere di Lean: la definizione di molti personaggi (particolarmente le due sorelle minori e i loro pretendenti, e il marito della sorella maggiore) è sbiadita e sommaria, di altri (soprattutto il protagonista e i suoi amici) è pericolosamente e spesso eccessivamente caricaturale; la struttura narrativa del film è piuttosto gracile e soltanto a tratti sostenuta da un ritmo estroso di racconto; la funzionalità di impiego dei mezzi espressivi sovente dubbia. Ma circola in tutto il film un sentimento di affettuosa partecipazione dell'autore, che parzialmente redime personaggi e situazioni da uno scoperto convenzionalismo, che riveste di calore umano la loro favola scarsamente credibile, che vieta a certe tonalità caricaturali molto accese di decadere nella volgarità o nella banalità. Una analisi del film non deve quindi prendere in esame la coerenza narrativa di esso o della psicologia dei personaggi, quanto il valore emotivo dei rapporti tra personaggi e ambiente, il gusto della notazione caricaturale e di costume, il senso

e il gusto di un gioco senza pretese di credibilità e di coerenza.

Nella riuscita e negli effetti di tale gioco assume un risalto eccezionale la prestazione di Charles Laughton: una interpretazione che nella clownesca evidenza di certi accenti si vale di una sottilissima gamma di splendide sfumature; una interpretazione che, pur tutta sopra le righe, è esempio di rara sorvegliatezza e misura; una interpretazione che anche quando il gioco mimico finisce con l'inebriare l'attore e con il fargli prendere la mano al regista (come nella sequenza dell'ubriachezza che si conclude con la caduta), rimane sempre testimonianza di altissima classe in un ritmo giocoso di balletto. Ed è la corposa evidenza del personaggio interpretato da Laughton, il gustoso umorismo da cui è pervaso a costituire il fondamentale merito del film, unitamente all'accuratezza nella descrizione di un costume e di un ambiente puntualissimi sempre: basti pensare a come la cittadina, nei suoi diversi aspetti, vive con autentica coerenza nell'opera, a come scenografie, arredamenti e costumi facciano corpo con l'azione e con i personaggi penetrandoli di una concretezza storica, anche se di tono caricaturale. Inoltre il film ha momenti felici quando la narrazione si stringe intorno alla storia d'amore con patetica intensità: non tanto nella sequenza della notte di nozze, che ha delle sbavature di dubbio gusto, quanto nella descrizione della graduale illuminazione interiore che nell'uomo viene operata dall'amore. Il complesso di tali meriti, unito ad un gusto figurativo vigile e sobrio ad un tempo, non è comunque sufficiente, lo si è detto, a conferire una coerenza stilistica al film che ha frequenti pause e fratture narrative, e carenze di ritmo e banalità di caratterizzazioni, oltre a denunciare spesso un certo impaccio ad affrancarsi da inutili leziosità ed a raggiungere una espressione sobria ed essenziale.

Ancora dunque un film di correttissima fattura, dall'ottima fotografia, dal nitido gusto scenografico, dalla efficace interpretazione, dal felice (anche se non sempre) commento sonoro; un film ben lontano dalla assoluta compiutezza espressiva di *Brief Encounter,* ma che forse è lo specchio fedele del mondo e delle attuali possibilità di Lean.

The wild one (Il selvaggio)

Origine: U.S.A., 1954 - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Stanley Kramer - *Soggetto*: basato su un racconto di Frank Rooney - *Sceneggiatura*: John Paxton - *Regìa*: Lazlo Benedek - *Fotografia*: Hal Mohr - *Scenografia*: Walter Holscher - *Musica*: Leith Stevens - *Attori*: Marlon Brando, Mary Murphy, Robert Keith, Lee Marvin.

Dei limiti e delle qualità della personalità di Lazlo Benedek abbiamo già avuto motivo di occuparci diffusamente in occasione del troppo lodato (particolarmente dalla critica straniera) *Death of a salesman* (Morte di un commesso viaggiatore, 1952). A distanza di tempo e attraverso la riprova di diverse opere successive il giudizio permane sostanzialmente identico: ottime capacità tecniche, scaltrita intelligenza nell'impiego degli elementi di linguaggio, acuta conoscenza dei mezzi atti a suscitare la tensione emotiva dello spettatore, ma sostanziale carenza di un proprio mondo da esprimere e conseguente genericità e superficialità dei personaggi e degli avvenimenti descritti.

Questa volta Benedek non aveva dietro di sé il solido *background* del lavoro teatrale di Miller, capace di fornire una coerenza, se non stilistica, logica ed umana ai personaggi e all'ambiente; questa volta egli doveva dar vita ad essi in modo autonomo e significativo, con coerenza ed efficacia non soltanto esteriore: la sua preoccupazione di rifarsi a personaggi ed ambienti del tutto inconsueti (anche per la maggior parte del pubblico americano a giudicare almeno dai film) tradisce probabilmente la sua intima coscienza di una carenza nella capacità di approfondimento di una condizione umana e di una vicenda narrativa. Non mancano in *The wild one* inquadrature ed anche sequenze di indubbia suggestione: la inquadratura di presentazione della « gang », la sequenza dell'inseguimento della giovane nella notte da parte dei motociclisti, la sequenza finale con la bella inquadratura di chiusura in cui il tracciato geometrico delle diverse vie, angolate dall'alto, di cui il protagonista ne sceglie una, puntualizza il suo evadere da un clima di inconscia confusione. Ma, ad un minimo approfondimento è facile notarc che tale suggestione è di natura eminentemente psicologica ed esteriore, legata alla particolare evidenza figurativa delle immagini, alla violenza di certi elementi narrativi, all'eloquenza di certe battute di dialogo o al commento sonoro, alla inconsuetezza, e quindi al valore di sorpresa, di certi elementi di costume. Manca del tutto cioè quell'intimo godimento spirituale che nasce dalla individuazione in un'opera delle matrici stilistiche che aprono la via al compiuto rapporto col mondo dell'autore nella sua ricca umanità. Violenza, curiosità, sorpresa sono gli elementi di interesse del film di Benedek; mai l'intima partecipazione alla vicenda di personaggi che siano espressione di un mondo. Il quale è del tutto assente nel film: avvenimenti e personaggi sono elementi occasionali e transitori per dar vita a una vicenda di esteriore concitazione ma del tutto priva di autentico approfondimento. Le psicologie dei personaggi sono generiche e sommarie, affidate a sviluppi gratuiti e momentanei, e soprattutto mancanti di una solida condizione umana. Del tutto assente è infatti ogni giustificazione del mondo dei personaggi, del modo come essi si propongono i problemi dell'esistenza e soprattutto delle cause che li inducono a ricercare un'evasione in forme del tutto inconsuete che vorrebbero assumere il tono e il sapore di una ribellione alle consuetudini e alle convenzioni. Pertanto questi « vitelloni » americani oscillano tra il sembrare dei goliardi in vacanza e degli evasi dal manicomio, commettendo le azioni piú strane e rivelando le piú inconseguenti reazioni senza che tali atteggiamenti abbiano un'origine, una causa, un valore e un significato. Non è chiaro da che cosa vogliono evadere, contro chi e che cosa intendono polemizzare, qual'è in definitiva il senso delle loro azioni. Da ciò l'assoluta provvisorietà di tutti gli elementi narrativi, che han spesso la cadenza e il significato di pretesti, con l'inserimento di elementi del tutto pleonastici come la rivalità con l'altra « gang », l'evidente mancanza di proporzioni tra cause ed effetti, massimamente in ciò che riguarda l'assurda atmosfera di tensione del paese e il finale con cadenze di una drammaticità retorica e con continue forzature ad effetto. E della mancanza di approfondimento del film la migliore conferma è costituita dalla genericità di caratterizzazione di tutti i numerosissimi personaggi: di cui non uno, nem-

meno il protagonista (cui Marlon Brando tenta inutilmente di conferire sottili sfumature psicologiche di evidente derivazione kazaniana) riesce ad assumere una definita personalità, al di fuori di una estrema genericità di toni, o della stilizzazione della macchietta. I momenti migliori del film vanno infatti ricercati in quei rari punti di piú vivo approfondimento dei personaggi nella loro umanità: come nelle scene d'amore tra i due giovani, eccetto quella forzatissima nel bosco, e con particolare riferimento a quella finale in cui gli elementi del linguaggio (la profondità di campo, il piano di ripresa, l'illuminazione, il ritmo del montaggio) assumono finalmente una precisa funzionalità nei confronti del sentimento drammatico. Per il resto, la nitidezza della fotografia, le acrobazie abilissime della camera, le preziosità luministiche, lo scaltrito ritmo di montaggio, sono soltanto, e non sempre, abilissimo e astuto mestiere.

Track of the cat (La belva)

Origine: U.S.A., 1954 - *Produzione*: Wayne-Fellows - *Soggetto*: basato su un racconto di Walter Van Tilburg Clark - *Sceneggiatura*: A. I. Bezzirides - *Regìa*: William A. Wellman - *Fotografia*: William H. Clothier - *Scenografia*: Al Ybarra - *Musica*: Roy Webb - *Attori*: Robert Mitchum, Teresa Wright, Diana Lynn, Tab Hunter, Beulah Bondi, Philip Tonge, William Hopper, Carl Switzer.

Il posto che William Wellman occupa nella storia del cinema americano ha una importanza non del tutto trascurabile: il suo nome è infatti legato a opere come *Nothing sacred* (Nulla sul serio, 1937), *The ox-bow incident* (Alba di sangue, 1943), *The story of G. I. Joe* (I forzati della gloria, 1945), che testimoniano, nel loro diversissimo genere, una notevole coerenza del mondo dell'autore, un suo innegabile coraggio nell'assumere certe posizioni ben lontane dal consueto ottimismo hollywoodiano, e una notevole intensità di narrazione. Con tali precedenti appare quasi incomprensibile che Wellman abbia potuto abbandonarsi, con compiaciuta retorica, al confuso ed esteriore clima di questo *La belva.* Non mancano infatti opere mediocri o addirittura scadenti nella filmografia di Wellman, ma contribuiva a porle in una considerazione tutta particolare la dichiarata inautenticità dell'autore e il suo aderire alle esigenze di un evidente commercialismo: questa volta Wellman ha mostrato invece di credere alla contorta psicologia dei personaggi da lui impostati e ha puntato su un retorico e vano simbolismo che avrebbe dovuto conferire alle loro azioni una arcana significazione ed una misteriosa cadenza. Lo svolgimento narrativo è fondato su un clima intimista in cui l'azione drammatica dovrebbe stemperarsi in accenti indiretti, in sospese cadenze, ma tutto è invece estremamente confuso e incoerente: i rapporti tra i personaggi non appaiono definiti con precisione, le loro psicologie sono avviluppate in complessi ingiustificati da cui lo svolgimento drammatico è di continuo trattenuto e imbrigliato, i loro conflitti e il loro mondo sono affidati soltanto alle suggestioni di un'atmosfera, in cui gioca un ruolo essenziale il colore, ma insufficientemente definita. L'impiego veramente inconsueto dello elemento cromatico costituisce infatti l'unico elemento di interesse del film. Wellman ha impiegato il colore in senso eminentemente psicologico con una intuizione davvero notevole: riducendo al minimo

la varietà cromatica negli interni e puntando sul violento contrasto tra bianchi e neri in un'atmosfera rarefatta in cui le tonalità luministiche violacee accendono un'allucinata ossessività, egli ha creato uno ambiente in cui l'incombere pesante degli oggetti (si pensi all'inquadratura, angolata dal basso, della madre attraverso il letto su cui è il figlio morto) assume un valore di materializzazione della presenza di una realtà da cui i personaggi non possono evadere nonostante il loro dibattersi. E negli esterni il colore ha mantenuto questa arcana suggestione in una semplificazione degli elementi cromatici che tende ad una valorizzazione del centro di attenzione dell'inquadratura (e veramente funzionale è in questo senso la giacca del protagonista). Ma ovviamente tale intelligenza nell'uso del colore non poteva essere sufficiente a precisare e definire il dramma dei personaggi: il quale resta affidato ad espressioni di ordine dialogico di scarso rilievo visivo in una sempre piú accentuata decadenza di ritmo. Non sono chiariti il mondo da cui essi provengono e le tare di un puritanesimo quacchero che grava su di essi in un contorto complesso di inibizioni; né è presente alcun autentico calore umano nel loro enfatico declamare. Pesa inoltre su tutto il film il simbolismo pretensioso di cui si è detto, che accresce l'esteriorità dei contrasti drammatici: il conferire alla « belva » un valore essenzialmente simbolico, accentuato dalla sua costante indichiarata presenza, anziché intensificare il valore emotivo dell'azione conferisce ad essa, particolarmente nel finale, prospettive addirittura risibili. La stanchezza inventiva dell'autore si fa piú evidente infatti quando dalle premesse, peraltro tutte gratuite, la narrazione dovrebbe serrarsi intorno ai personaggi esprimendone la problematica e quindi la complessa umanità. Allora diviene retorico e falso ogni loro atteggiamento (e ne sono testimonianza gli spaesatissimi interpreti) e si apre inevitabile la frattura tra clima ambientale, genericamente definito, ed essenza drammatica. Della quale non restano che concitate ma vuote declamazioni.

The barefoot countess

(La contessa scalza)

Origine: U.S.A.-Italia, 1954 - *Produzione*: Rizzoli, Haggiag, United Artists - *Soggetto, sceneggiatùra, regìa*: Joseph L. Mankievicz - *Fotografia*: Jack Cardiff - *Scenografia*: Arrigo Equini - *Musica*: Mario Nascimbene - *Attori*: Ava Gardner, Humphrey Bogart, Rossano Brazzi, Edmund O'Brien, Marius Göring, Warren Edwards, Valentina Cortese, Franco Interlenghi, Bessie Love, Elisabeth Sellers, Mary Aldon, Alberto Rabagliati.

Dopo le amare esperienze di *Beat the Devil* (Il tesoro dell'Africa, 1953) di Huston, di *Cose da pazzi,* (1953) di Pabst, di *Mambo* (1954) di Rossen, e di questo infelicissimo *La contessa scalza* di Mankievicz, v'è da chiedersi se l'Italia per i registi stranieri non sia divenuta una terra di conquista, simile a quella di medioevale memoria su cui i condottieri sfogavano, con vessazioni e soprusi, la propria forza militare. Non v'è dubbio che autentiche vessazioni, al nostro gusto ed anche alla nostra pazienza e al nostro buon senso, costituiscono i film suddetti. In particolare questo di Mankievicz che ha abdicato alle sue pretese di autore di gusto sofisticato e sottile per dar vita ad uno dei piú indegni polpettoni che la storia del cinema ri-

cordi. In verità la parte iniziale del film, pur tutta sbagliata, non lascia prevedere il vilipendio che dello spettatore vien fatto nella seconda: si potrebbe pensare addirittura ad una sorta di continuazione ideale di *All about Eve* (Eva contro Eva, 1950), un'indagine non piú sul mondo del teatro, ma su quello del cinema, visto nella sua esteriorità, nella sua enfasi, nelle sue assurdità, nella sua fondamentale crudeltà. E parrebbe adombrato, sia pur confusamente, il motivo che avrebbe potuto costituire una eccellente occasione: la fondamentale esteriorità cui è inevitabilmente condannata la gente del cinema, l'impossibilità di ciascuno di essere se stesso per l'incapacità di distinguere tra personificante e personificato e tra finzione e realtà, per aver perso per sempre la possibilità di una prospettiva oggettiva delle situazioni dell'esistenza. Una condanna a trasformare automaticamente tutto in soggetti, sceneggiature, pellicola (si ricordi il personaggio del soggettista in « Il giorno della locusta » di Nathanael West); una sorta di maledizione a non esser piú capaci di sentire con autenticità il dramma dell'esistere. Ed infatti le sottili disquizioni dialogiche dei personaggi, anche se spesso facili ed esteriori, nella parte iniziale vorrebbero puntualizzare l'indagine su una prospettiva intimista e psicologica del cinema piuttosto che di costume. E anche se tale intenzione è del tutto fallita per la assoluta casualità di impiego degli elementi determinanti l'immagine e per la paurosa stanchezza ritmica che pongono in piú evidente risalto la ovvietà di gran parte del vuoto filosofare dei personaggi privi di ogni consistenza umana, pure tale intenzione è sufficiente a conferire una certa esteriore dignità all'azione drammatica. La quale denuncia però quasi subito un netto mutamento di direttiva orientandosi verso il peggior fumetto: e non vi sono termini adeguati per indicare fino a che punto personaggi e vicenda affoghino in una autentica orgia di cattivo gusto, di deteriore retorica, di melensa insulsaggine, di torbida suggestione, di stupefacente incoerenza. Il tutto reso ancor piú irritante da una pretenziosa quanto superflua struttura di « racconto a rovescio », che senza alcuna autentica funzione vorrebbe conferire al film una vernice di intellettualismo: quasi che fosse possibile rendere anche semplicemente non risibili gli atteggiamenti vampireschi della protagonista (e non è certamente quella mediocrissima attrice che è Ava Gardner a poterle conferire una esteriore coerenza), le dotte dissertazioni del conte sull'impotenza sessuale (e Rossano Brazzi ha segnato qui il culmine negativo della sua sfortunata carriera), gli alcolici affanni del regista (cui presta volto un Bogart irrigidito in una sorta di esterrefatto stupore), e l'insulso agitarsi degli altri manichini che popolano il film e tra cui l'unico credibile è quello del sudato arrivista (ben impersonato da Edmund O'Brien). La esteriore vistosità del colore, la convenzionale retorica del commento sonoro e la barocca magniloquenza delle scenografie non fanno che accrescere la falsità dell'ambiente in cui i personaggi si muovono e la esteriorità declamatoria dei loro conflitti. V'è soltanto da rammaricarsi profondamente che opportuni interventi della censura, intesa nella piú larga accezione di tutela del gusto e della intelligenza oltre che del senso morale del pubblico, non vietino l'offesa di opere simili, eliminando automaticamente, è proprio il caso di dirlo, il danno e la beffa.

Nino Ghelli

RASSEGNA DELLA STAMPA

La RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO *(n. 5, maggio 1955) pubblica un articolo del nostro Direttore, dal titolo* « Ancora sulla crisi ». *Ne riproduciamo le parti essenziali.*

Sarebbe conseguenza di un pericoloso ottimismo negare l'odierno stato di disagio che agli occhi di molti può apparire ancor piú irrazionale in quanto colpisce un organismo vivo e nel pieno della sua vigoria.

Quando si parla di crisi del teatro è comprensibile — se non è giustificabile — la tendenza ad un atteggiamento di indifferente pietà dinanzi a una attività che purtroppo da anni, e forse da molto piú tempo di quel che non si pensi, vive di modesti lasciti e di lontani riecheggiamenti.

Ma doversi intrattenere sulla crisi del cinema italiano che, sia per le realizzazioni artistiche raggiunte che per la potenza industriale, ha conquistato in un decennio una posizione di primato è un fatto inaccettabile nella sua dolorosa gratuità, che impone la piú rigorosa attenzione.

Per quali ragioni si è giunti all'attuale ristagno dopo tanto fervore di opere?

Occorre risalire alle varie responsabilità e con la massima oggettività analizzare l'incidenza che esse hanno rappresentato nella fase precritica:

1. - *Responsabilità pubbliche.*

La scadenza della legge sul cinema per il 31 dicembre 1954 senza una sicura conoscenza delle eventuali modifiche creava nel campo della produzione già nella prima metà dello scorso anno una atmosfera di incertezza; questa incertezza si faceva dubbio e preoccupazione in seguito a voci tardivamente smentite di una eventuale prevalenza di criteri restrittivi.

I ministeri finanziari e alcuni rappresentanti delle commissioni parlamentari per la Finanza, la cui ampiezza di vedute nel considerare le cose del cinema è ben nota, accrescevano con il loro atteggiamento i motivi di apprensione.

Si giungeva quasi alla vigilia della scadenza della legge in questo clima e la proroga ottenuta, anche per il suo criterio in un primo tempo troppo limitato, non riusciva a dare sufficiente coraggio all'ambiente cinematografico.

Le notizie della nuova legge in preparazione non sono d'altra parte eccessivamente incoraggianti se contemporaneamente alla riduzione del premio governativo non prevedono quell'automatismo nella corresponsione del premio stesso

che i produttori avevano chiesto, assillati dal crescere, nelle lunghe more, dei tassi bancari.

E' sperabile che la situazione politica generale possa almeno consentire un'approfondita discussione del disegno di legge già approntato dagli uffici governativi almeno alla riapertura delle Camere dopo le vacanze estive.

Nel frattempo dibattiti, inchieste e iniziative, atte a chiarire soprattutto al mondo parlamentare non eccessivamente vicino e sensibile ai problemi del cinema l'importanza morale, civica ed economica di questi problemi, non saranno mai troppi.

2. - *Responsabilità industriali.*

Ritardi ed incertezze di organi legislativi e burocratici non spiegano tuttavia la vera natura della crisi imminente sul cinema, se già esso conta delle situazioni deficitarie relative al decorso anno e modesti impegni per l'attuale annata.

La proroga della legge sul cinema, anche non permettendo programmi a lunga scadenza e di ampio respiro, era sufficiente per una produzione media bene articolata. Se si pone mente al fatto che spesso da questo genere di produzione provengono opere di modeste ambizioni spettacolari ma di chiari risultati artistici, ancor piú risalta la carenza di iniziative della industria che avrebbe potuto, se duttile ed organica nelle sue articolazioni, ridimensionare le sue opere alle esigenze del momento.

Si aggiunga a questa impreparazione un curioso atteggiamento psicologico: i ritardi legislativi e la previsione di un minor favore delle provvidenze creavano una atmosfera eccessivamente e prematuramente agitata, che aveva per conseguenza un insorgere di diffidenze e di perplessità nel campo creditizio. In Italia tutto il sistema del credito è da rivedere e rammodernare ma, qualunque considerazione di ordine generale si faccia in tal senso, è innegabile che non è facile ad industriali, pessimisticamente abbandonati dinanzi al timore di mancati aiuti statali, ottenere i capitali necessari alle loro imprese.

Se entriamo poi nel vivo dei problemi organizzativi ed industriali ci accorgeremo facilmente delle conseguenze negative del sistema degli alti costi. Si è ritenuto che la ricerca del *colossale* potesse significare incremento dell'industria su un piano internazionale dimenticando che l'approfondimento dei caratteri nazionali di una cinematografia e la sua qualità sono le uniche strade per piú agevoli mercati di quanto non sia il competere a suon di miliardi con le varie produzioni a grosso spettacolo di Hollywood.

Senza dubbio l'A.N.I.C.A. ha compiuto una seria politica per lo sgombero della circolazione dei falsi produttori, ma questo saggio intendimento non dovrebbe portare allo stabilizzarsi di alcune posizioni di monopolio — favorite speso forse per pigrizia anche dal credito cinematografico — che finirebbero per trascinare negli errori di pochi i diritti e le speranze di molti. Anche perchè i complessi industriali, soprattutto in regime di protezione, debbono raggiungere una loro autosufficienza, cercando di affrancarsi dalle protezioni stesse, per quanto possibile. In parole povere, un'attenta amministrazione avrebbe potuto consentire a molti organismi produttivi di affrontare sicuramente con i risultati degli anni scorsi le nuove difficoltà.

Un'altra categoria nell' attuale *impasse* non è esente da colpe ed è quella degli artisti, degli scrittori e degli intellettuali in genere del cinema. Ad essi si può rimproverare l'avere con troppa facilità ad-

dossato al... governo *tout court* e ai produttori lo isterilirsi di motivi morali e fantastici validi a mantenere intorno al film italiano l'interesse e l'amore del pubblico.

3. - *Responsabilità degli artisti e uomini di cinema.*

E' pur vero che l'arte non è un mestiere e quindi non sempre ad un approfondimento tecnico e culturale corrisponde una ricchezza di originali creazioni ma sarebbe stato onesto riconoscere sia fermandosi alle personalità di alcuni autori sia guardando nel suo complesso la produzione cinematografica, una stasi e un riecheggiamento di contenuti e di stili ormai consunti.

L'annata che volge ha visto il *silenzio* di Rossellini, un De Sica frammentario e in tono minore, un Visconti ormai definitivamente chiuso nel suo formalismo spettacolare e un Castellani che fa rimpiangere la sua ariosa freschezza di altri tempi.

Se si esclude il Fellini, le prove di giovani come Risi e Zurlini non possono indurre certamente ad entusiasmi. Il gruppetto degli sceneggiatori è sempre il medesimo a rimasticare una rettorica le cui formule traspaiono a occhio nudo come la trama di un vestito troppo usato. In quanto a idee per il cinema invano ci affanniamo con premi, concorsi e segnalazioni, anche perchè alla generale sterilità fantastica partecipano con i registi e gli sceneggiatori anche i soggettisti.

Il nuovi sistemi di ripresa e lo stesso colore non hanno dato occasione che a tentativi meramente spettacolari e anche in questo campo si è rimasti buoni ultimi.

La critica e la cultura cinematografica in genere non sono uscite dal solito tran-tran e, se si escluda il continuo *réfrain* della canzone antigovernativa, non hanno saputo impostare con franchezza e senza partiti presi il proprio compito.

Anche su questo punto il discorso sarebbe estremamente lungo. Certamente ha nociuto alla cultura cinematografica italiana l'indirizzo superficiale e polemico, non ancorato a una precisa coscienza filosofica, che essa ha avuto sia ai tempi in cui ondeggiava tra l'idealismo crociano e quello gentiliano sia oggi in cui si diletta di revisione marxistiche.

Una notevole responsabilità grava indubbiamente su coloro che, non prendendo sul serio (come in un certo senso non andava presa sul serio) la rettorica di due o tre confusi teorizzatori in perenne contraddizione con se stessi, hanno finito col lasciare campo libero a questi numi dell'estetica e della critica di cui nessuno si è mai curato di approfondire i valori o i disvalori.

Pochi hanno rilevato il ridicolo delle contraddizioni tra la ferrea concezione di una estetica ancorata a una filosofia e la varietà di interpretazione di un'opera da parte di diversi seguaci della medesima concezione.

Alludiamo naturalmente ai tira e molla in campo marxistico a proposito di *Senso*.

Soltanto in un ambiente in cui poche sono le persone che hanno una remota preparazione in altri campi e desiderano ricordarsene, finché è possibile, facendo il cinema, si poteva lasciar passare la speciosa categorizzazione del passaggio da neo-realismo a realismo, sempre a proposito del film di Visconti.

Purtroppo i giovani, per l'assenza di una opportuna divulgazione di altre idee e di altri interessi intellettuali e in un certo senso politici, rimangono in buon numero impaniati nello snobismo di un decadentismo borghese che si copre di facile gloria progressista. E qua-

le sia il progressismo di certa gente, a giudicare dalle loro origini, formazione e gusti, è facile immaginare.

Naturalmente l'*hortus conclusus* di questa cultura cinematografica, ristretta anche nei suoi aspetti positivi a limitatissime *élite*, poco ha contribuito a quell'allargamento di visuale nei problemi del gusto cinematografico che era necessario, affinchè il pubblico diventasse piú consapevole e in certo senso coautore dell'opera cinematografica.

E' falso credere che gli spettatori cerchino nel film un motivo di generica evasione, desiderando l'abbandono a una *rêverie* che individui e assolutizzi le loro speranze ed ambizioni. Il pubblico desidera piú spesso vedere attraverso lo schermo la comunicazione di un mondo, di un senso della vita, di una personalità di cui si possa sentire partecipe o a cui possa avvicinarsi come a qualcosa di nuovo e di spiritualmente utile.

Se la critica si limita ad un gergo iniziatico che spesso ha la lucida coerenza dei discorsi dei matti oppure ritiene esaurito il suo compito raccontando le storie dei film con il condimento di alcune citazioni di De Sanctis e di Gramsci e talvolta, per coloro che scrivono su quotidiani, facendo a meno anche di queste reminiscenze, si deve riconoscere che tra le altre già accennate cause di crisi, meno decisiva ma non ultima vi è questa *défaillance* della classe intellettuale del cinema.

Considerazioni, esami di responsabilità che involgono un po' tutti non debbono avere lo scopo di un rapido tramutarsi dell'ottimismo di alcuni anni fa in un egualmente cieco pessimismo.

E' certo che il cinema, come altre manifestazioni dello spirito umano, segue corsi e ricorsi in cui a periodi feraci si alternano periodi di stanchezza o di ripensamento, ma non si può ancora dire con assoluta sicurezza, anche per qualche imminente segno di ripresa, di trovarsi in uno di questi ultimi. Sarà però necessario che tutte le forze ancora attive e quelle piú impegnate riconoscano, dopo un sincero anche se caritatevole capitolo delle colpe, le proprie debolezze, i propri errori e facciano del loro meglio perché venga riaffermata quella posizione morale ed economica del cinema italiano che oggi molti (all'interno quelli che godono di ogni crisi e non mette neanche conto nominarli, all'esterno i concorrenti delusi) vedono affievolirsi con malcelata soddisfazione.

Non mi pare che possa venir confuso con un fervorino finale l'aggiungere, a conclusione, che i cattolici hanno ogni interesse a che il cinema trovi nuove strade per affermarsi, in quanto l'eventuale necessità di servirsi di mediocri prove nazionali o di soggiacere a invadenze di oltre oceano, non può rappresentare che un pericolo per quella elevazione intellettuale e morale che i cattolici stessi hanno sempre auspicato.

Giuseppe Sala

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*

Autorizzazione n. 2578 *dell'*11-3-1952

Tipografia Giustini - Roma